

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MEMÓRIA E INVENÇÃO NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA

PORTO VELHO
2014

MARIA CÉLIA DA SILVA

MEMÓRIA E INVENÇÃO NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários, da Fundação Universidade Federal de Rondônia, sob a orientação do Prof. Dr. Osvaldo Copertino Duarte, para obtenção do Título de Mestre em Estudos Literários.

**PORTO VELHO
2014**



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

A Banca Examinadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Osvaldo Copertino Duarte
(Orientador)

Prof. Dra. Heloisa Helena Siqueira Correia (UNIR)

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves (UNESP)

A Maria Mônica e Pedro
A Naira e Lucas

AGRADECIMENTOS

À Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR.

Ao Programa de Mestrado em Estudos Literários - MEL.

Ao meu orientador Osvaldo Copertino Duarte, por sua humildade, sabedoria e generosidade.

Aos colegas do mestrado, novos laços de amizade.

SILVA, Maria Célia da. *Memória e invenção na poesia de Manuel Bandeira*. Porto Velho, 2014, 103 p. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Fundação Universidade Federal de Rondônia.

RESUMO:

A presente pesquisa visa a investigar e discutir as relações entre memória e invenção na poesia de Manuel Bandeira, especialmente em alguns poemas do livro *Estrela da vida inteira*. Uma incursão pelo universo desse poeta implica também uma incursão pelo universo do imaginário, da fantasia e da invenção, em um processo de busca e resgate de traços referentes à memória. Nessa busca faz-se necessário um desdobramento sobre o tempo e as expressões subjetivas do eu-lírico. Para tal intento, busca-se a conceituação e o reconhecimento da memória no processo de composição desse autor, tomando como ponto de partida as reflexões sobre poesia do francês Jean Cohen (1974) e sobre o conceito de memória do crítico Erich Auerbach (1976).

Palavras-chave: Manuel Bandeira, memória, invenção, poesia

SILVA, Maria Célia da. *Memory and invention in Manuel Bandeira's poetry*. Porto Velho, 2014, 103 p. Master thesis in Literary Studies. Rondônia Federal University.

ABSTRACT

This study aims at investigating and discussing the memory and invention relations in Manuel Bandeira's poetry, mainly in some poems from *Estrela da vida inteira*. A foray into this poet's universe also implies a foray into his imaginary's universe, into the fantasy and invention. In this process of seeking and rescuing of memory's outlines, it is necessary doing an analysis on time and on subjective lyric-self-expressions. For so, it is to be sought the memory recognition and definition in this author's composition process, starting from Jean Cohen poetry considerations, as well as Erich Auerbach memory's conception.

Keywords: Manuel Bandeira, memory, invention, poetry

SUMÁRIO

RESUMO.....	06
I- INTRODUÇÃO.....	10
II- MEMÓRIA E INVENÇÃO NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA.....	13
Da poética	14
A reminiscência como motivação criadora.....	27
Uma poética do viver	36
III- BANDEIRA: PELO VIÉS DA MEMÓRIA O REAL VERTIDO EM POÉTICO.....	50
Do real ao poético: um percurso.....	51
Poesia <i>desentranhada</i> das mazelas humanas	62
As marcas narrativas na lírica.....	74
IV- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
V- REFERÊNCIAS.	89
VI- ANEXOS	93

Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.

O Martelo (Manuel Bandeira)

o que ficou marcado
...
Foram terras que inventei...

Testamento (Manuel Bandeira)

Restitui-te na minha memória, por dentro das flores!
Deixa virem teus olhos, como besouros de ônix,
...
e muitas coisas tão estranhamente escritas
...
e incompreensíveis, incompreensíveis.

Recordação (Cecília Meireles)

I- INTRODUÇÃO

I- INTRODUÇÃO

A poesia de Manuel Bandeira está vinculada às questões da memória nos diversos estágios de criação, nas reflexões que o poeta faz sobre seus poemas, no *jogo de intuições*, como também na apropriação da tradição e dos elementos do cotidiano. Este trabalho discorre sobre memória e invenção na poesia de Manuel Bandeira. Nosso objetivo é mostrar como essa faculdade psíquica atuaria na constituição do discurso do poeta quando ele lança mão de elementos da temporalidade (processo de preenchimento e esvaziamento do ser), da mitologia (Laoconte e Ugolino e os filhos esfaimados), da natureza (cacto), quando faz incursão pelo mundo infantil (“Evocação do Recife”) do folclore (“O anel de vidro”), assim como ao observar as mazelas sociais (“Meninos carvoeiros”) e a fusão dos gêneros, pelo viés poético, (“Tragédia brasileira”), a busca da poesia condensada, sublime e simples no horto da metapoesia (“Eu vi uma rosa”).

No primeiro capítulo (II) “Memória e Invenção na Poesia de Manuel Bandeira” discutiremos a memória como elemento constitutivo do discurso do poeta. Está dividido em três itens: “Da poética”; “A reminiscência como motivação criadora” e “Uma poética do viver”.

No primeiro momento, apresentaremos o conceito de poesia, para o poeta e na visão crítica e faremos análise do poema “Canção do vento e da minha vida”. No segundo item analisaremos o modo como ocorre a reminiscência, especialmente nos poemas “Rondó do capitão” e “O anel de vidro”, cujo objetivo será buscar revelar o modo como a memória é engendradora para fazer a intercomunicação entre a escrita e a tradição popular. E a análise dos caminhos do mundo literário de Bandeira, entre eles a paixão pelos clássicos e a busca do seu ideal poético, analisaremos, então, os poemas “Eu vi uma rosa” e “O cacto”. O objetivo é mostrar a memória como elo entre a poesia moderna e a tradição literária, bem como mostrar o modo como se faz a poesia ideal.

O segundo capítulo desta dissertação (III) “Bandeira: pelo viés da memória o real vertido em poético” reflete sobre três pontos importantes da obra do poeta pernambucano que são a linguagem, o social e o estilo. No primeiro, “Do real ao poético: um percurso” são analisados os poemas “Evocação do Recife” e “Poema só para Jaime Ovalle”, com o objetivo de discutir como Bandeira faz poesia a partir de suas próprias experiências e vivências. Em seguida, “Poesia desentranhada das mazelas humanas”, os poemas “Meninos carvoeiros” e “Tragédia brasileira” apresentam um pouco da visão bandeirana das mazelas sociais. E, por último, em “As marcas narrativas na lírica”, os poemas “Na rua do sabão” e “Namorados” são

explorados enquanto modelos de uso de recursos narrativos na poesia. O objetivo global do capítulo é analisar o modo como se configura a linguagem e como a memória opera nessas composições em que há uma aderência ao real e uma subversão constante que transfigura o prosaico em estético.

Como referencial teórico, tomaremos por base as reflexões do francês Jean Cohen em “Estrutura da linguagem poética” (1974), acerca da concepção de poesia, estratificada em três modalidades de análise: 1) o poema em prosa ou poema semântico; 2) o poema fônico e 3) a poesia fono-semântica ou poesia integral, (aquela que reúne os recursos fônicos e semânticos, atua na face da linguagem, como também explora os recursos sonoros da linguagem).

Nas discussões atinentes à memória utilizaremos o ensaio “A meia marrom” da obra *Mimesis* de Erich Auerbach (1976), em que se analisa a consciência rememorante que se instala no texto por um motivo casual, em um episódio carente de importância, geralmente através da digressão e que lança holofotes sobre um “processo periférico liberador” (AUERBACH, 1976, p.487). Tal processo funciona como um portal que liga duas dimensões espaço-temporais que se amalgamam em um fluxo de consciência gerado por uma epifania originada no resgate mnemônico de uma imagem há muito arquivada nos cantos empoeirados do cérebro.

Tomaremos também a noção de memória de Henri Bergson para quem “[...] não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (1999, p. 30). Ele se refere a manifestações da consciência, que ora se fazem com introspecção para trazer ao presente lembranças, experiências passadas, ora se fazem automaticamente em função das circunstâncias.

Na trajetória de sua poesia é possível vislumbrar pelo menos três “Manuéis”: aquele que percorre os caminhos do parnasianismo, aquele que tem intimidade com o simbolismo, aquele que se integra ao modernismo. E, a escolha de estudar o poeta Manuel Bandeira, deu-se pela experimentação de reações provocadas pela fruição estética, e pelo fato de sua poesia *desentranhar-se* das coisas mais cotidianas, uma poesia que se aproxima da oralidade e beira ao prosaísmo.

Nos Anexos deste trabalho estão relacionados poemas integrais de Bandeira que foram parcialmente citados a título de ilustração para uma argumentação ou outra, sem serem analisados, para o caso do leitor que se interesse em conhecer mais sobre os textos. O poema “Evocação do Recife” faz parte do corpus do trabalho, mas por tratar-se de um texto longo sua versão completa foi disponibilizada também nos Anexos.

II- MEMÓRIA E INVENÇÃO NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA

Da poética

A poesia para Manuel Bandeira é um engenho feito de palavras e não com ideias, lição aprendida de Mallarmé, “[...] os versos entendidos como linhas de poesia se fazem com palavras e não com ideias: a poesia salta como uma centelha da aproximação de certos vocábulos”. (BANDEIRA, 1954, p. 81). Essa proposição do poeta francês, chancelada por Bandeira, sugere que as ideias são a não materialização do discurso, o protomaterial que precisa se organizar, ganhar uma sintaxe, para alcançar o status de unidade expressiva. A filiação do poeta brasileiro a tal concepção o levou a buscar os caminhos da experimentação e dos jogos de linguagem. A elaboração estética de Bandeira está ligada à memória, em especial, nos estágios de criação, nas reflexões que o poeta faz de seus próprios textos, como também na apropriação da tradição e dos elementos do cotidiano. Para Bandeira, a poesia não existe em si: ela é uma relação entre o universo do poeta e a recepção de sua obra pelo leitor e essa atenção com a estética da recepção pode ser um dos elementos responsáveis pelo fato de ele ser apreciado por gerações.

Nosso objetivo neste capítulo é analisar o modo como se dá a invenção na poesia de Manuel Bandeira, especialmente nos poemas “Canção do vento e da minha vida”, “Rondó do capitão”, “O anel de vidro”, “Eu vi uma rosa” e “O cacto”, extraídos do livro *Estrela da vida inteira* e mostrar como a memória atua na constituição do discurso do poeta, inclusive no seu conceito de poesia.

A conceituação e o reconhecimento da memória no processo poético tornam-se relevantes para o estudo aqui proposto. Tomaremos as reflexões de Erich Auerbach (1976), na busca e resgate de traços referentes à memória em que o crítico faz um desdobramento na questão do tempo, nas manifestações do corpo e nas expressões subjetivas do eu-lírico. Na relação tempo-memória, a memória é apresentada como invenção, como imaginação, ou melhor, como procedimento de criação, que está intrínseco à concepção do fazer poético idiossincrático.

A concepção de se fazer poesia com palavras e não com ideias, adotada por Bandeira, de certo modo, encontra ressonância nas reflexões do francês Jean Cohen “[...] na época atual, a originalidade constitui por si só um elemento de valor estético. Na época clássica era o inverso, a norma era o valor estético e o desvio só era permitido dentro de limites estreitos” (1974, p. 20). Para Cohen, a poesia congrega recursos sonoros e semânticos, em favor da exploração da linguagem e chega às vezes inclusive a criar palavras ou reorganizar conceitos para criar uma metáfora. A poesia seria assim um objeto de arte dotado

de elementos sonoros e exploração de seu potencial linguístico. O poeta francês Aragon disse que [...] “só há poesia quando há meditação sobre a linguagem, reinvenção dessa linguagem a cada passo’. O que implica em quebrar os quadros fixos da linguagem, as regras da gramática e as leis do discurso” (COHEN, 1974, p. 148). Na verdade talvez nunca quebramos os quadros fixos da linguagem, apenas os ampliamos, enriquecemos com novas formas. A meditação sobre a linguagem não estará apenas nos poemas metalinguísticos, qualquer poema reinventa a linguagem de forma mais ou menos impactante.

Cohen (1974, p.13) considera três tipos de composição poética: 1) o poema em prosa ou poema semântico, que só atua na face da linguagem, deixando poeticamente inexplorada a face fônica; 2) o poema fônico, que utiliza os recursos sonoros da linguagem, também conhecido com o nome desdenhoso de prosa “versificada”, e, 3) a poesia fono-semântica ou poesia integral, aquela que reúne os recursos fônicos e semânticos, atua na face da linguagem, como também explora seus recursos sonoros. Tal combinação é utilizada com requinte por alguns poetas, inclusive por Manuel Bandeira. Em “Canção do vento e da minha vida” há uma vicissitude fônica, combinando assonâncias e aliterações, bem como uma alternância semântica para compor a imagem do vento, elemento essencial para o sentido do poema. Vejamos o texto:

“Canção do Vento e da Minha Vida”

O vento varria as folhas,
O vento varria os frutos,
O vento varria as flores...
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De frutos, de flores, de folhas.

O vento varria as luzes,
O vento varria as músicas,
O vento varria os aromas...
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De aromas, de estrelas, de cânticos.

O vento varria os sonhos,
E varria as amizades...
O vento varria as mulheres...
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De afetos e de mulheres.

O vento varria os meses,

O vento varria os teus sorrisos...
O vento varria tudo!
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De tudo.

(BANDEIRA, 1993, p.175)

Manuel Bandeira é um desses poetas que se utilizam reiteradamente do gênero canção, para buscar a origem da poesia, explorar e combinar com requinte seus elementos materiais, produzindo uma canção nova, moderna. Neste poema serão analisados elementos tais como a forma, o léxico, a pontuação, a estrofação, a sonoridade, e correlacioná-los, com o fito de se procurar o procedimento utilizado para construir o poema, e somente depois, adentrar ao significado. Em “Canção do vento e da minha” vida há uma aproximação do gênero canção, uma vez que apresenta um total de quatro estrofes com seis versos em cada e utiliza a redondilha, opção poética própria do ritmo da canção. O número de sílabas poéticas é variado, ora são sete, ora cinco e, também, oito; o último verso possui somente duas sílabas. A construção de todo o poema se dá em forma gradativa, a observar a disposição das palavras nos versos e estes, por sua vez, formando estrofes especiais. A primeira estrofe apresenta uma enumeração no sentido vertical, as palavras estão dispostas tal qual uma escada; e uma combinação na horizontal como se pode ver abaixo em destaque:

O vento varria as **folhas**,
O vento varria os **frutos**,
O vento varria as **flores**...
[...]
De **frutos**, de **flores**, de **folhas**,

Esse afunilamento da linguagem sugere a passagem do tempo com os elementos “folhas”, “frutos” e “flores”, que precedidos pelo verbo “varria”, no pretérito imperfeito, de certo modo associados, fazem alusão às estações do ano, o outono e a primavera. Essa é a época de reflorescimento da flora. Aquela é caracterizada pela queda da temperatura e pela mudança na coloração das folhas das árvores, quando começam a amarelar, formando no chão um tapete ocre, para que novas folhas, flores e frutos possam nascer novamente. Simbolizando a passagem das estações, o recomeçar do ciclo. As folhas, frutos e flores, elementos tomados isoladamente não apresentariam sentido, porém combinados e somados à expressão “O vento varria” utilizada reiteradamente no início dos três primeiros versos das estrofes, mais a disposição vertical e horizontal citada há pouco,

sugerem a imagem do vento varrendo. A exploração do espaço em branco da folha em todas as estrofes do poema reforça a imagem do vento, que aqui não é apenas ar em movimento, brisa ou furacão, e sim o tempo.

O poeta evoca o termo “vento”, um dos elementos da natureza que na lírica trovadoresca era usado como vocativo por alguns poetas, como estrato lexical central, em torno do qual se montará seu construto significativo. A princípio, simples, no sentido de não se precisar recorrer a dicionários para a compreensão do texto, mas logo chama à atenção o modo como seu léxico é combinado. Há uma interessante construção de uma harmônica mescla de sensações vividas e sentidas pelo eu poético, na primeira sextilha em “vento” (térmica), “flores” (olfativa), “frutos” (palatal) e “folhas” (visual), e na segunda com “vento”, “luzes” (foto-cromática), “músicas” (auditiva), “aromas” (olfativa), “estrelas” (visual) e “cânticos” (auditiva).

Anaforicamente o artigo definido “o” inicia alguns versos das estrofes, para reforçar a apresentação, não de um vento qualquer, mas especialmente o que passa pela vida do eu poético, conforme o verbo no pretérito imperfeito. O vento aí é uma metáfora que varre e extingue não só as substâncias materiais, mas também elementos da ordem do abstrato nas relações humanas, tais como os “sonhos”, “as amizades” e os “afetos”.

Relevante é destacar que o poema explora o uso de substantivos. Apenas dois verbos foram utilizados: varrer e ficar, fato que não compromete a dinâmica do texto. Ao contrário, a reiteração de “O vento”, da conjunção aditiva “e” e do verbo “varria” dá movimento e sequência à cadência dos fatos e dos elementos extraídos da vida do eu poético, revelando um lirismo que recapitula sua vida. O verbo “ficava” demonstra o estado em que o sujeito encontrava-se:

E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De afetos e de mulheres.

Aqui se deve chamar a atenção para a utilização do adjetivo “cheia” (único no poema, se desconsiderarmos “minha”, adjetivo possessivo de natureza pronominal) que aparece em forma de estribilho em todas as sextilhas. No poema, ele aparece como um termo ambíguo, pois, em sentido lato, representa aquilo que está completo, saciado, saciedade essa que é possível presumir de palavras “frutos”, “flores”, “folhas”, “aromas”, “estrelas”, “cânticos”, “afetos” e “mulheres”. Por outro lado, o “vento”, no texto, é o elemento que

dissolve o sentimento de completude, tirando do poeta o sentimento de saciedade. O eu poético encontra-se cheio de saudades, de ilusões e de melancolia. O adjetivo “cheia” mais o pronome indefinido “tudo” sugerem excesso, tédio, aborrecimento e desesperança; eis o estado em que se encontra o eu poético quando caminhamos para o final do poema. É como uma escada que vai estreitando-se, para apresentar o quão devastadora é a passagem do tempo¹.

Percebe-se um teor de contradição que permeia o texto, evidenciado na contraposição do adjetivo e dos verbos. Quando se correlaciona “O vento” como sujeito da ação de varrer (verbo transitivo direto, com o sentido de fazer desaparecer, destruir e devastar) no início das sextilhas com o verbo predicativo “ficar” (com o sentido de passar a ser ou estar e tornar-se) e ainda, com o adjetivo “cheia” percebe-se esse caráter contrastante, como demonstrado abaixo:

<u>O vento varria</u> as folhas,		E a minha vida <u>ficava</u>
<u>O vento varria</u> os frutos,	X	Cada vez mais <u>cheia</u>
<u>O vento varria</u> as flores...		De frutos, de flores, de folhas.

O que vento aqui não é simplesmente uma corrente de ar, mas o tempo que passa, varrer não será somente o ato de limpar, mas de destruir e fazer desaparecer. Logo, “cheia” terá o sentido do que se acumulou de experiência através das folhas, frutos e flores. Sob a fórmula de certa ambiguidade, dá, a partir de uma primeira leitura desatenta, a ideia de contradição (varria x cheia), o que não é o certo, pois a intenção é mostrar justamente o processo dual entre o passageiro e o perene. Seguindo as pegadas de Heráclito, o que é eterno é justamente a mudança, afinal o vento/tempo sempre modificará tudo o que é humano. A grande ironia do poema: a vida é um eterno processo de preenchimento e de perdas.

Um elemento decisivo para marcar a passagem do tempo no poema aqui em estudo é a pontuação. Diríamos até que ela sugere uma demarcação, das fases da passagem do tempo. A princípio, o vento varre coisas mais do campo concreto, tais como “as flores” e gradativamente caminha para o campo abstrato, a “varrer” “as músicas”, “os aromas”, “os sonhos”, “as amizades”, “os meses” e “os teus sorrisos”. Convém esclarecer que não lidamos

¹ A luta do homem contra o ultraje com que o passar dos anos o penaliza foi amplamente explorada por renascentistas e barrocos, mas nessas escolas os artistas apresentavam-lhe como refúgio o *carpe diem* de extração horaciana.

nesse ponto com as coisas propriamente ditas, e sim com aquelas manifestadas por meio da linguagem.

O poema como um todo composto de linguagem, tem as vírgulas como parte material desse composto linguístico que marcam a enumeração dos substantivos e as fases ou etapas que estão delimitadas quando se observa o ponto final ao término de cada estrofe. Ressalta-se ainda a atenção dada às reticências utilizadas em todas as estrofes, como que a compor uma áurea de vaguidão e incompletude dos elementos devastados pelo vento, pelo tempo.

É nessa cadência rítmica que se observa o grande poeta, pois o ritmo é outro elemento material usado, em que há um entrelaçamento de figuras de sons, tais como a aliteração e a assonância, reiteradas em todo o poema, bem como a anáfora com a repetição de palavra ou grupo de palavras. Tal ordenamento e duração do som no poema são construídos também com as rimas. Os modernistas em geral não tinham na rima um *must* da expressão poética e essa ausência de preocupação em usá-la dá-se porque ela passa a ser, conforme afirma Cohen: “[...] um fator independente, uma figura que se acrescenta às outras, sua verdadeira função aparece somente se a relacionarmos com o sentido” (1974, p. 66). Bandeira dá relevo ao papel da sonoridade em seus poemas embora a rima não seja o elemento essencial na construção do texto. No poema “Canção do vento e da minha vida” a rima soma-se a outros elementos, tais como à forma, ao léxico, para auxiliar na formação do sentido. E se um poeta renomado faz incursão pela canção da tradição popular não se pode olvidar aquilo que é mais enfatizado nela: a musicalidade, por isso as rimas devem ser trabalhadas de maneira a compor um ritmo empolgante.

As rimas mais perceptíveis possibilitam a leitura por serem esses os elementos especiais e constitutivos da ação delineada pelo vento. Assim, temos a sequência: varria → ficava → cheia → tudo. E, após mostrar a sonoridade mais sensível, falta apontar o interno: “vida”, que no decorrer do texto faz rima somente com a repetição dela mesma e possibilita outra sequência, essa que esboça os traços gerais do poema: varria → tudo → vida → ficava → cheia → tudo. E da última estrofe depreende-se uma síntese do poema, que, de forma gradativa, o vento/tempo tem a força de varrer tudo e deixar a vida cheia de marcas de tudo (as experiências), mas o vento/tempo também tem a força de varrer tudo e deixar a vida cheia de desalento e desesperança.

O vento varria tudo!
E a minha vida ficava

Cada vez mais cheia
De tudo.

A imagem do movimento do vento é sugerida pela recorrência dos sons abertos e fechados, por exemplo, em cada, frutos, músicas afetos e aromas; nos sons nasalizados: vento, minha, sonhos, cânticos. Outro aspecto que sugere essa imagem são os fonemas /v/ (sonoro) e /f/ (surdo) homorgânicos labiodentais fricativos, quanto à articulação, são quase idênticos, (formadores de pares mínimos em oposições com “vala” x “fala”), esses fonemas sugerem o farfalhar que o vento produz. Os fricativos /z/ e /s/ são sons sibilantes que se assemelham ao assobio do vento. Esses elementos correlacionados avivam a imagem do vento, que corresponde à passagem do tempo, a possibilidade da vida simbolizada pelas coisas concretas, tais como: folhas, frutos e flores, e coisas abstratas, como: sonhos, amizades e sorrisos. Assim, vento é a metáfora do tempo, anunciada no título do poema.

Expressar-se sobre o tempo, a vida que passa é comum, chega a ser banal “[...] Mas dito pelo poeta, é admirável, porque a poesia não depende do ‘tema’, e sim da capacidade de construir estruturas significativas” (CANDIDO, 2002, p.79) que individualizam o banal, dando-lhe vida própria, e compõe a mensagem, essa construída de forma gradativa. A metáfora indicada no título intensifica-se ao longo do poema e evidencia mais a passagem do tempo repleta de ambiguidade, contrastes, ironia, com aquisições e perdas.

Desse modo, correlacionados os aspectos estruturais, sonoros, lexicais do poema há a possibilidade do significado predominante instaurar-se no campo da contradição e da ironia, por causa de uma possível interpretação que leve a um processo de esvaziamento e de preenchimento. Invenção essa que atua no universo da linguagem como também empreende os recursos sonoros, e produz a poesia integral referida por Cohen (1974), ou seja, considerada no nível duplo, fônico e semântico, produzindo, assim, um objeto de arte composto de linguagem.

A teorização sobre o fazer poético de Bandeira talvez tenha sido evidenciada em seu livro de memórias *Itinerário de Pasárgada* (1984), mas com o presente intuito de melhor compreender o processo de invenção, apresentamos o conceito de poesia presente na obra *De poetas e de poesia* – os cadernos de cultura (BANDEIRA, 1954, p.107), em especial no ensaio “Poesia e verso”, em que o poeta relata que em determinado momento necessitou dar uma definição para poesia e não conseguiu por ser algo complexo. A simplicidade e a modéstia fazem-no apenas dizer que “embatuei”, ante a impossibilidade de definição.

Nessa tentativa de obter uma visão mais clara do conceito de poesia, o poeta tece comentários sobre o pensamento de alguns estudiosos. Destacamos o conceito de Mallarmé que expressa que “Não é com ideias que se fazem versos: é com palavras” (BANDEIRA, 1954, p. 113), tal lição Bandeira adotou na trajetória de sua poesia. Entretanto, conforme o poeta afirma mais adiante, a questão que se instaura é que o poético é visto e sentido de modo diferente pelos leitores, uns sentem-se enternecidos diante de alguns versos, outros não. E o que leva a esse sentimento relativo? As idiossincrasias percebidas seriam efeitos sociais ou algo inato nos indivíduos? Sobre essa relação entre o escritor e o público Antonio Candido atesta que:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 2010, p. 84).

Esse sentimento é relativo no sentido que a obra possui caráter dinâmico e não há passividade entre obra e leitor, um atua sobre o outro, sendo o leitor que a vivifica com seu juízo de valor, impressões e interpretações. A esses dois termos se vincula a figura do autor, peça propulsora do processo criativo. Bandeira conclui que “[...] em poesia tudo é relativo: a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com a sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências e o mundo interior daquele que o lê” (BANDEIRA, 1954, p. 114). O autor apresenta então uma definição um tanto surpreendente, uma poesia que se *desentranha* do interior do poeta, levando em conta a relação dele com alguns elementos, mas, em especial, uma relação com o leitor, a preocupação com a recepção, depende do contexto, do deslocamento tempo/espço. Talvez o autor, quando atesta que em poesia tudo é relativo, esteja se referindo a algo semelhante ao manifesto em que seu poema “Os sapos” (cf. Anexos p. 95) transformou-se, para a juventude da Semana de Arte Moderna. Evento realizado em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, primeira demonstração coletiva de arte moderna no Brasil, envolvendo a pintura, a música, e a literatura. Esse relativismo de que Bandeira fala refere-se ao fato de ele (Bandeira) não ter participado diretamente da Semana, (apenas seu poema foi lido no evento por Ronald de Carvalho, sob as vaias de grande parte do público contrário ao movimento). O poema foi classificado pelo autor como uma “sátira” dirigida contra certos aspectos considerados cômicos do pós-parnasianismo. Para

ele, uma brincadeira; para alguns, motivo de vaias; para outros, o manifesto, o hino contra um movimento literário em desuso.

De brincadeiras, sátiras e de hinos entre outros mais o discurso do poeta se constrói. Bandeira teve uma longa vida, uma longa produção literária e a história de uma poesia que ora confunde-se com a história do poeta, que a despeito da tuberculose vive um dia de cada vez, esperando, assim, a chegada da “Indesejada das gentes”². Talvez resulte dessa espera a intensidade poética que supre o sujeito que cria versos, exagerando na sensibilidade, nos seus costumes, na sua cultura, suas experiências e nas cenas cotidianas com o universo do leitor.

Em uma leitura mais apurada da poesia de Bandeira, constata-se também a existência de uma veia sonora, percebida pelas figuras de harmonia, algumas com mais frequência, como a aliteração, a assonância, a onomatopeia, a sinestesia, o paralelismo e a anáfora. Observa-se que alguns poemas do livro *Estrela da vida inteira* são procedentes do campo da música, entre eles, estão o madrigal, a balada, o rondó, as trovas, a cantiga, a elegia e a canção, sendo essa última, a que se manifestou em um número maior. O poeta teve vários de seus poemas musicados, bem como recebeu encomenda para compor poemas para melodias prontas. No livro de memórias, Bandeira confessa que:

Tempo houve em que, parte por necessidade, parte por presunção, andei escrevendo sobre música e sobre artes plásticas [...] Só no chão da poesia piso com alguma segurança. No entanto, fui aceitando tarefas em outros campos. [...] Saibam todos que fora da poesia me sinto sempre um intruso (1984, p.107-108).

O poeta que se autointitula menor, nada tem de menor. Talvez tal título decorra da humildade da vida cotidiana pela qual optou, como manifesta no seu livro de memórias:

A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. [...] o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo [...] em seu devido tempo, trouxe-vos aquilo que a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua.” (BANDEIRA, 1984, p.64-5).

Os temas são cotidianos, ele extrai a poesia da vida simples do povo, observa e passa a vida no labor do verso e em domar as formas métricas, como se observa no poema “O anel de vidro”, em que o poeta apropria-se das cantigas trovadorescas e das cantigas de roda

² Expressão utilizada pelo poeta Manuel Bandeira no poema “Consoada” (livro *Opus 10*), para se referir à morte.

populares, como veremos mais adiante. Conforme Davi Arrigucci, “A aproximação ao prosaico e à realidade misturada do cotidiano, onde o poeta pode de repente detectar o sublime da poesia, conduz à utilização de uma nova técnica poética. E esta será fundamental para a poesia de Bandeira de modo geral” (1990, p.54). Essa nova técnica poética refere-se ao verso livre, instrumento utilizado pelo ritmo simbolista.

A aquisição do verso livre foi um percurso demorado, ou como o próprio poeta afirma: “O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil” (BANDEIRA, 1984, p.44). No estudo *Poesia e verso*, Bandeira (1954) discute a metrificacão, o ritmo, e confessa que o jogo de ressonâncias entre um verso e outro, às vezes, obriga o poeta a quebrar a medida das sílabas poéticas.

Mas verso-livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal exterior senão a da volta ao ponto de partida à esquerda da folha de papel: verso derivado de *vertere*, voltar. À primeira vista, parece mais fácil de fazer do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso-livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem auxílio de fora. (p.122-123).

Técnica poética, cuja característica básica é a mescla de poesia e prosa (ARRIGUCCI, 1990, p.55), em que o verso abre-se para o prosaico e a prosa transforma-se em poesia. Esse procedimento do verso livre sobre o qual Bandeira discorre, pode ser conferido no poema “Evocação do Recife”, em que a exploração do ritmo está aliada aos espaços em branco dispostos na página. Assim, o ritmo se faz mais pela forma do que pelo conteúdo. Sendo que essas duas instâncias contribuem para a formação do sentido. Veja o fragmento seguinte:

[...]
Lá longe o sertãozinho de Caxangá
Banheiros de palha
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento
[...]

(BANDEIRA, 1993, p.133)

Os versos livres nesse poema evidenciam o ir e voltar nas ações do sujeito que descreve a cena. Livres são os versos e o olhar do sujeito, que no sertão observa a intimidade do lugar. A nudez da moça comprova a ideia do olhar íntimo, da construção do ritmo por outros elementos em detrimento de uma sequência métrica, uma vez que a métrica dilui-se na

linguagem em prosa deixando o ritmo implícito na forma. Podemos averiguar que o poema em versos livres também se apropria da possibilidade de evocar outros elementos como a imagem, ao invés da sonoridade, não que esta não exista, mas não se evidencia. Já a imagem simples e marginal compõe não só o ritmo, como a reflexão sobre o fazer poético.

Na sequência de *Poesia e verso* (BANDEIRA, 1954, p. 123) o poeta utiliza a comparação do sujeito, que solto na floresta, deve encontrar o caminho de volta sem bússola, sem vozes que o orientem, e ironiza com a metáfora, sem os grãosinhos de feijão da história de João e Maria. Ele acrescenta que, se se pegar um trecho em prosa e depois distribuí-lo em linhas irregulares, isso nunca será verso livre, caso contrário, qualquer relatório poderia ser poema. Bandeira fez o percurso de volta, guiado, talvez, pelos grãosinhos invisíveis, os índices deixados por ele, pelo caminho.

Aprimorar a técnica de escrever poesia é um dos objetivos que Bandeira persegue no seu cotidiano, fazendo uso da tradição e aperfeiçoando-a no moderno, em uma combinação ousada da poesia tradicional e o novo, ao que Gilberto Mendonça Teles intitula *experimentação*:

A competência estético-literária de Manuel Bandeira levou-o a experimentar de maneira aparentemente discreta, todas as possibilidades de produção poética. A sua obra é um longo centão, um espaço (hoje se diria intertextual) onde se cruzam elementos de todas as latitudes, uma “feira”, um “mafuá” onde se reúnem apenas os seus “malungos”, os seus melhores amigos e as suas “pequenas dores e ainda menores alegrias”. Tudo isso feito discretamente, ou com intenção de discrição. Não há estardalhaço; às vezes, as inovações gritam por si mesmas, chamam a atenção pelo seu tom de inusitado, mas acabam por conquistar o leitor. Daí a extrema popularidade de seus poemas, muitos dos quais, em versos livres, na boca do povo. (in BANDEIRA, M. 1998, p. 115).

Ele busca experimentar as formas, dizer coisas novas com palavras simples, como se pode ver mais adiante ao resgatar as figuras de Laocoonte e Ugolino, no poema “O cacto”. Muitas vezes, essa *experimentação* é pontuada de neorromantismo.

Romantismo que é um traço frequente na poesia de Manuel Bandeira, como propõe Naief Sáfy, no ensaio “Bandeira e o conceito de lirismo”, (in BANDEIRA, M. 1998) e acrescenta que o lirismo de Bandeira é límpido, cristalino, simples e despojado,

[...] porque é consciência de uma verdade universal onde (*Sic*) as palavras (diríamos, também, a expressão) refletem-se como combinações esvaziadas de significação e fugidias, transunto do microuniverso humano: “eu faço versos como quem morre” (“Desencanto”, in: *A cinza das horas*) – o que, em última análise, quer dizer que ela não significa aquilo que suas palavras

contêm, mas sim aquilo que se contém em cada um dos seres humanos, como se fosse a derradeira coisa a ser dita.(p. 677).

O que está presente em cada um dos seres humanos vai remeter também ao que está no âmbito do universal, a poesia que sai do espaço individualizado do poeta, para outra imensidão. Para Sáfy, a poesia de Bandeira é carregada de vida e quando se pensa em lirismo, de imediato, faz-se a ligação com subjetividade, considerando lirismo como sinônimo de subjetivismo. Entretanto, “[...] há de se considerar que o lirismo pudesse ser resultado do poema que diz e do poema que sugere. Lirismo é tudo que sugere e diz simultaneamente, num todo estrutural compacto, como em Bandeira” (in BANDEIRA, M. 1998, p. 678). Relembremos o poema “Canção do vento e da minha vida”, cujo lirismo no título dá indício que esse poema é o canto da passagem do tempo, e intensifica-se ao longo do texto e evidenciando que o vento é a metáfora do tempo.

O lirismo está presente na obra do poeta pernambucano e há poemas em que são visíveis as marcas de tentativas de rompimento com os movimentos literários e com as métricas, ou melhor, para Sáfy “Todo lirismo é tentativa de ruptura” (in BANDEIRA, M. 1998, p. 678). O poema “Os sapos”, de Bandeira (cf. Anexos p. 95) é uma tentativa de mostrar na prática a validade dessa afirmação.

O verso de Manuel Bandeira “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”³ podia ter sido o inspirador de Silviano Santiago para intitular seu ensaio sobre Bandeira com o epíteto “Um poeta trágico”. Bandeira viveu grande parte de sua vida espezinhado por uma assídua expectativa de morte precoce. Essa fiel sombra psicológica lhe acompanhava pelas entranhas de sua criação poética e lhe fornecia matéria-prima para compor. Por isso o anseio de uma vida plena de saúde e de certeza de um futuro não ceifado repentinamente pela “Indesejada das gentes” lhe era vital; sua obra interpola momentos depressivos com outros de busca de felicidade em uma insistente gangorra emocional nos versos do poema “Desencanto” (cf. Anexos p.97):

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...

[...]

(BANDEIRA, 1993, p.43)

Esse trágico, carregado de penumbra, saudosismo e lamúria esvazia-se diante do processo de invenção, do repertório vasto, com variação de técnica, de temas na trajetória

³ Verso do poema “Pneumotórax” (livro *Libertinagem*).

poética desse autor. Conforme Santiago “A busca da alegria - por parte de alguém que conheceu de perto a dor e o desespero, que esteve nos braços da mais abjeta das gentes, a Morte, e por ela foi seduzido –, norteia os poemas de Bandeira” (1998, p. XXII e XXIII). Alegria expressa nos versos do poema “Não sei dançar” (cf. Anexos p. 98), em que:

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria
(BANDEIRA, 1993, p.125)

Ainda para esse crítico, a possibilidade da morte prematura tem uma veia humorística. Os versos do poema “Pneumotórax” (cf. Anexos p. 99) vêm ao encontro das ideias expressas, sugerem a princípio uma visão pessimista da vida:

Febre, hemoptise, dispineia e suores noturnos
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
[...]
(BANDEIRA, 1993, p.128)

Porém, se no início e no decorrer do poema, o poeta apresenta a doença, a decepção; no desfecho, apresentará o remédio: o humor e a leveza. Assim, no verso que fecha o poema:

[...]
- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino

(BANDEIRA, 1993, p.128)

anuncia a maturidade do sujeito para driblar os percalços que aparecem vida afora e expressa uma nova forma do poético, na busca consensual entre emoção e razão, eclodindo em ironia.

Conforme Giulia Lanciani (1998), quando se tenta aprender criticamente a obra de Bandeira sob o prisma diacrônico, percebe-se que o poeta chega ao Modernismo com uma produção poética consistente, madura, com um percurso lírico ímpar. Ele não se enquadra categoricamente ao processo de experiência desse movimento literário, pelo contrário, ele o ultrapassa, pois já havia trilhado caminhos próprios. Embora seu contato com Mário de Andrade venha de período anterior, seu encontro com a juventude da semana de 1922 ocorre somente próximo dessa data, e essa geração, em grande parte, era aproximadamente dez anos mais nova que o poeta pernambucano, que faz uma transição individual, o que resulta uma

conotação diferenciada à sua modernidade. E, para Lanciani a trajetória desse poeta pode ser o que:

[...] entrelaça os fios das experiências estéticas heteróclitas do Moderno e dos seus arredores, transitando pelo Pré-modernismo, o Modernismo, o Pós-Modernismo, mas resguardando de algum modo uma sua íntima latente coerência. Uma linha evolutiva sem drásticas soluções de continuidade, quase autofágica, discretamente conciliadora de certo legado clássico, parnasiano-simbolista, com a esfera moderna: a de uma visão humilde “desentranhado “do chão da vida, que marca as diferentes etapas desse itinerário”. (in BANDEIRA, M. 1998, p.157).

Assim, temos em Bandeira uma trajetória há muito regada de leitura e *experimentação* de estilos e gêneros dos mais diversificados, entre eles os franceses Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, bem como, o resultado da postura de reconhecimento adotada pelo poeta e visível nas páginas do seu livro de memórias, quando afirma que (Mário de Andrade) “Foi, me parece, a última grande influência que recebi: o que vi e li depois disso já me encontrou calcificado em minha maneira definitiva” (BANDEIRA, 1984, p.69-70). Assim são algumas das confissões que demonstram o caráter humilde adotado por Bandeira, em especial quando se refere a Mario de Andrade, pois em grande parte do que Bandeira escreveu é possível reconhecer a marca deixada pelo paulista no modo de sentir e exprimir poesia.

Então, a poética de Bandeira se origina na singularidade de uma intuição inovadora e que logo começa a catalisar os conhecimentos advindos de sua ampla leitura e de uma mundividência moldada pela sensibilidade de um grande fruidor de experiências.

A reminiscência como motivação criadora

O modo como ocorre a reminiscência na poesia de Manuel Bandeira, especialmente nos poemas “Rondó do capitão” e “O anel de vidro”, do livro *Estrela da vida inteira* é o que iremos analisar. O objetivo é revelar a maneira como a memória engendra a relação da escrita do poeta e a tradição popular. A escolha dos poemas deve-se ao fato deles serem uma brincadeira e um diálogo muito próximos com a cultura popular. Gilberto Mendonça Teles (1998) ressalta a habilidade e a ponderação do poeta para se encaminhar também nessa direção, em que retira temas, formas e técnicas dessa cultura e cria uma poesia

a partir da consciência rememorante, que conforme Auerbach (1976) pode ser desencadeada por um motivo casual, ou ainda conforme esse crítico:

O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. (p.487).

Recorte eventual e de aparência comum traduz a essência do conteúdo do texto apresentado por Auerbach, no ensaio “A meia marrom”, (no livro *Mimesis*) um estudo crítico sobre um fragmento em prosa da primeira parte do romance de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, 1927. Nesse estudo, o crítico situa o leitor, apresentando um resumo breve sobre o início do trecho em análise. A consciência rememorante instala-se no texto por um motivo casual, em um episódio carente de importância, mas ampliado todo o tempo, um composto de linguagem. Sua duração seria maior do que o tempo real do acontecido, a que o crítico classifica como movimentos internos, aqueles que se realizam na consciência das personagens.

Os movimentos internos e externos são também adotados por Manuel Bandeira, como procedimento de criação, por isso recorremos a Auerbach, sem perder de vista o fato de que embora haja uma grande distância de gênero entre os objetos aqui estudados e o romance de Virginia Woolf, paradoxalmente constata-se que há uma aproximação temática entre ambos. Tanto a romancista quanto o poeta não somente reproduzem o conteúdo da consciência das personagens, mas vão além, utilizam uma intenção artística, confundindo ou fazendo desaparecer quase por completo a impressão de uma realidade objetiva.

O diálogo engendrado pelo movimento interno está presente desde o primeiro livro *A cinza das horas* (1917), perpassando outras obras e eclodindo no poema “Antologia”, (cf. Anexos p. 100) da obra *Estrela da tarde* (1960), uma composição feita de versos de outros poemas do próprio autor, diálogo estabelecido pela aproximação e/ou distanciamento, como nos textos feitos a partir das brincadeiras e das cantigas da tradição. E no livro autobiográfico o poeta confessa que seu “[...] primeiro contato com a poesia sob a forma de versos terá sido provavelmente em contos de fadas, em histórias da carochinha” (BANDEIRA, 1984, p.18). Por isso são comuns poemas que se reportam a esse mundo encantado do universo infantil.

Igualmente, teve poemas musicados e produziu poemas para melodias prontas, como vemos na fala do próprio poeta: “De três gêneros foi a minha colaboração com os músicos: ou estes escolheram livremente na minha obra os poemas que desejaram musicar; ou me forneceram melodias para que eu escrevesse o texto; ou me pediram letra especial para música que desejavam compor.” (BANDEIRA, 1984, p.84). O motivo de ser tão apreciado pelos músicos pode ser o de ter feito alguns poemas baseados na tradição popular ou ter um “ouvido musical”. Isso faz de Bandeira, conforme a opinião de Vasco Mariz (1987) um dos poetas brasileiros do século XX mais musicados, com uma contribuição significativa e variada à música brasileira, influenciando, em especial, compositores eruditos.

O poeta traz o universo musical para dentro de seus poemas, gerando um diálogo entre os discursos. Tal aproximação não é recente, mas somente a partir do século XIX essa relação torna-se sistemática e os escritores passam a utilizar-se desse recurso sem preocupação com a imitação e com a distância do texto original. De acordo com Ligia Perrone-Moisés (1978), “O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise ao estabelecimento de um sentido final.” (p. 60). O que vemos no discurso poético de Bandeira é uma incorporação do novo ao antigo.

O poeta se propõe a observar a aproximação de poemas com músicas, brincadeiras da tradição, não que seja propriamente um folclorista, mas sim um poeta que canta o mundo e tem suas tradições na memória, como anuncia:

O meu primeiro contato com a poesia sob a forma de versos terá sido provavelmente em contos de fadas, em histórias da carochinha. No Recife, depois dos seis anos. Pelo menos me lembro nitidamente do sobosso que me causava a cantiga da menina enterrada viva no conto “A madrasta”: ‘Capineiro de meu pai, / Não me cortes meus cabelos. / Minha mãe me penteou, / Minha madrasta me enterrou / Pelo figo da figueira / Que o passarinho bicou. / Xô, passarinho’. Era assim que me recitavam os versos. E esse ‘Xô, passarinho!’ me cortava o coração, me dava vontade de chorar. Aos versos dos contos da carochinha devo juntar os das cantigas de roda, algumas das quais sempre me encantaram, como ‘Roseira, dá-me uma rosa’, ‘O anel que tu me deste’, Bão, balalão, senhor capitão’. (BANDEIRA, 1984, p.18).

De maneira confessional o poeta se mostra, e podemos ver mais de perto que a tradição oral torna-se uma das fontes que Bandeira soube utilizar no seu processo de criação. Tal tradição está inserida no folclore e esse, de domínio público é intrínseco a todas as sociedades, e, de acordo com Florestan Fernandes:

[...] o folclore propunha-se estudar os modos de ser, de pensar e de agir peculiares ao ‘povo’, por meio de fatos de natureza ergológica, como técnicas de trabalhar a roca, ou manipular metais, de transporte ou de esculpir objetos etc., e de natureza não material, como as lendas, as superstições, as danças, as adivinhas, os provérbios etc. (2003, p. 39).

o folclore então determina o conhecimento característico do povo, por meio de dados materiais que compõem o conjunto de noções adquiridas.

O *humilde cotidiano* do homem, do poeta Bandeira, sensível às coisas do mundo, está enraizado nesses elementos externos que fazem parte da memória das pessoas. Fatos de natureza não material, como as lendas, as danças, as brincadeiras saem do cotidiano para o campo do poético. Ou melhor, transfiguram o real, mudam em forma de poesia.

A música, função mais antiga da poesia e a brincadeira parlenda são retomadas no poema “Rondó do capitão”, que estudaremos mais abaixo, texto curto, constituído também de versos curtos, ritmos marcados pela melodia, sugerindo uma brincadeira. Para entendermos melhor como ocorre esse diálogo, buscamos antes a definição de rondó e rondel. As formas fixas da tradição são detalhadas por Antonio Candido (2002), quando faz um estudo sobre o texto de Bandeira “O rondó dos cavaleiros”.

Ambas são formas fixas medievais de origem francesa, restauradas no século XIX com espírito malabarístico, para exercícios sem maior consequência. No fim do século XVIII, Silva Alvarenga tinha inventado um tipo de poema com estribilho a que chamou rondó, mas diferente, mais fluido e parecendo letra de modinha.

Gênero cortesão, o rondel, cujo maior praticante foi um príncipe, Charles d’Orleans (1391-1465), pai do rei Luís XII, deve ter número limitado de versos (em princípio, treze), com um primeiro retorno obrigatório de dois deles, e em seguida só de um, de maneira a configurar um estribilho, ou refrão. Além disso, não deve ter mais de duas rimas. (p.69-70).

Na sequência, será estudado o poema “Rondó do capitão”, uma aproximação à parlenda, brincadeira popular. É constituído de uma única estrofe, com versos curtos, criando uma sonoridade do universo infantil. Vejamos:

“Rondó do capitão”

Bão balalão
Senhor capitão,
Tirai este peso
Do meu coração.
Não é de tristeza,

Não é de aflição:
É só de esperança,
A leve esperança
A aérea esperança...
Aérea, pois não!
- Peso mais pesado
Não existe não.
Ah, livrai-me dele,
Senhor capitão!

(Bandeira, 1993, p.177)

A parlenda é um gênero do folclore que narra uma história e canta em versos essa mesma história. Por meio da lembrança poética, o poema é um diálogo com a parlenda “Senhor capitão”. O folclorista Luís da Câmara Cascudo dá a definição desse gênero composicional:

As parlendas, ou lenga-lengas (*sic*) como dizem os portugueses, são fórmulas literárias tradicionais, rimadas também pelos toantes, conservando-se na lembrança infantil pelo ritmo fácil e corrente. São incontáveis e se prestam para os embalos, cadenciar movimentos do acalanto infantil no intuito de entreter e distrair a criança. Figuram, abundantemente, na classe daquelas *nonsense rhymes*, sem pé nem cabeça, com a função sugestionadora do ritmo. (1978, p.58).

Esse elemento imaterial, com rimas sem sentido, mas com movimentos cadenciados conserva-se na memória coletiva por seu caráter lúdico. Vejamos a parlenda apresentada por Cascudo:

Bão-ba-la-lão
Senhor capitão
Em terra de mouro
Morreu meu irmão,
Cozido e assado
No seu caldeirão;
E foi enterrado
Na Cruz do Patrão.
Capote vermelho,
Chapéu de galão,
Negro cativo
Não tem presença,
De dia e de noite
C’os cacos na mão.
Bão-ba-la-lão
Senhor capitão,

Espada na cinta,
Sinete na mão.
Eu vi uma velha
Com um bolo na mão,
eu dei-lhe um tapa,
Ela, *pufo*, no chão!

(1978, p.59)

Enquanto na parlenda pura há uma linguagem sem uma linearidade de sentido, sem preocupação com tema, mas somente com a sonoridade que fica impregnada no inconsciente do falante, facilitando a memorização e que perdura na memória das pessoas de um determinado grupo, o poema parlenda sugere lúdico e o melancólico, uma das facetas da poesia e de Bandeira. Em seguida, também como na parlenda de domínio popular, o vocativo “Senhor capitão” aparecerá reiterado por mais duas vezes, uma forma de evocar a força, o poder e o respeito que as insígnias trazem. “Senhor capitão” recolhido da tradição é o aporte para o lirismo que se amplia por meio dos versos nominais que povoam o texto, para apresentar o estado melancólico em que se encontra o eu poético. E depreende-se que “peso” e “peso mais pesado”, dos versos abaixo são a metáfora dessa melancolia.

[...]

Tirai este peso
Do meu coração
[...]
- Peso mais pesado
Não existe não.

O teor lúdico da parlenda é sugerido pela cadência das assonâncias de sons abertos e fechados e a aliteração do constrictivo /s/ sugerindo movimento, sequência. Somam-se também os verbos de ação no presente do indicativo “tirai” e “livrai-me”, ambos têm “este peso” e “Peso mais pesado”, como seus complementos. Porém há um contraste da caracterização contida nos seguintes versos com o termo “peso”:

[...]

A leve esperança,
A aérea esperança...
Aérea, pois não!”

Uma esperança leve e aérea como o “balalão”, um balão duplicado pelo excedente “la” no meio da palavra. A pontuação marca de modo incisivo os versos, sugere o

tom que a brincadeira segue, como também o ritmo da vida, com suas pausas, reflexões e contrastes.

A reminiscência ou o pensamento que insiste em ser lembrado, tal qual a *persistência da memória* é também a alusão às cantigas e às brincadeiras oriundas da tradição oral e às cantigas trovadorescas, recorrentes na composição artística, especialmente na literatura de Bandeira. É o que veremos a seguir no estudo do poema “O anel de vidro”:

“O anel de vidro”

Aquele pequenino anel que tu me deste,
- Ai de mim - era vidro e logo se quebrou...
Assim também o eterno amor que prometeste,
- Eterno! era bem pouco e cedo se acabou.

Frágil penhor que foi do amor que me tiveste,
Símbolo da afeição que o tempo aniquilou -
Aquele pequenino anel que tu me deste,
- Ai de mim - era vidro e logo se quebrou...

Não me turbou, porém, o despeito que investe
Gritando maldições contra aquilo que amou.
De ti conservo na alma a saudade celeste...
Como também guardei o pó que me ficou
Daquele pequenino anel que tu me deste...

(BANDEIRA, 1993, p.74)

No poema “O anel de vidro” há uma incursão na cantiga de roda da tradição oral “Ciranda, cirandinha”, presente na memória coletiva e utilizada como aporte lírico no poema. Ela gera uma nova voz, isto é cria-se um objeto original, dotado de significado novo. “O anel de vidro” reporta-nos primeiramente à simbologia do termo anel. De acordo com o *Dicionário de símbolos* “O anel serve essencialmente para indicar um elo, para vincular. Assim ele aparece como o signo de uma aliança, de um voto, de uma comunidade, de um destino associado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p.53). O anel símbolo de elo possui caráter ambivalente, pois ao mesmo tempo em que une destinos, isola esses destinos dos demais, estabelecendo o paradoxo do que une apartando. O anel do poema tem uma predicação: é de vidro, compreende uma substância sólida, transparente, bonita, porém frágil.

O poema encerra o tema do amor que não espera correspondência, ama unilateralmente movido apenas pela pureza de seu sentimento. Chancela essa proposição o fato de o eu-lírico guardar o pó do vidro que se rompeu. Tal ato denota mais que saudosismo

ou apego às experiências vividas, ele é a marca de um pacto de resignação pessoal firmado consigo mesmo, é o estabelecimento de uma cumplicidade dentro do reino da fantasia que embora encontre morada no campo do psicológico, faz-se bem concreto quando trazido à tona pelo contato visual com a materialidade dos restos do anel.

De vidro também é o anel da cantiga “Ciranda, cirandinha”:

“Ciranda, cirandinha”

Ciranda, cirandinha,
Vamos todos cirandar,
Vamos dar a meia volta,
Volta e meia vamos dar
O anel que tu me deste
Era vidro e se quebrou,
O amor que tu me tinhas
Era pouco e se acabou.

Para facilitar a memorização típica das cantigas de roda, “Ciranda, cirandinha” é composta de versos curtos, vocabulário simples. Os versos com verbos de ação estão na maioria, sugerindo a ação, o movimento da brincadeira, uma combinação de cantar e rodar em círculos, o próprio ato de *cirandar*. Alguns versos estão dispostos na ordem mais recorrente da língua portuguesa (sujeito → verbo → complemento) e outros sofrem inversão sintática, propícia à brincadeira, o que sugere a combinação perfeita da linguagem e a imagem da brincadeira.

[...]

Vamos dar a meia volta,
Volta e meia vamos dar

O eu poético em primeira pessoa não aparenta sofrimento, melancolia pelo fato de o amor ter se acabado, parece encarar o fato como movimento natural dos ciclos que se encerram para logo reabrirem, e se fecharem, *ad infinitum*:

[...]

O amor que tu me tinhas
Era pouco e se acabou

Por outro lado, o sujeito do poema apresenta sofrimento ante a quebra do elo, por meio da reiteração melancólica no verso “- Ai de mim - era vidro e logo se quebrou...”

A apropriação temática e da forma que o poeta faz da cantiga evidencia-se na primeira estrofe do poema, uma alusão aos últimos quatro versos da cantiga, conforme podemos observar no esquema abaixo:

O poema “O anel de vidro”

Aquele pequenino anel que tu me deste,
- Ai de mim - era vidro e logo se quebrou...
Assim também o eterno amor que prometeste,
- Eterno! era bem pouco e cedo se acabou

A cantiga “Ciranda, cirandinha”

→ O anel que tu me deste
→ Era vidro e se quebrou,
→ O amor que tu me tinhas
→ Era pouco e se acabou.

Uma elaboração a partir de algo e ainda uma mescla de sonoridade e trabalho com a linguagem é o que temos em “O anel de vidro”. Contar um fato sobre decepções amorosas seria prosaico, mas Bandeira dá um novo tom ao tema. O “amor não correspondido” é o elo quebrado, pois o vidro é um material sólido, porém delicado, se fosse realmente uma joia não quebraria facilmente.

As etapas de duração desse amor não correspondido, a nosso ver, são marcadas pela pontuação, influenciando o sentido do texto: o amor que se acabou. Destaca-se o número de reticências no texto: três, sugerindo nostalgia, o vaguear e a incompletude do pensamento, ante a decepção amorosa.

Decepção ocorrida em todos os tempos e em todas as memórias. No poema de Bandeira há uma busca também nas fontes da lírica medieval, ele faz um texto moderno que lembra o lirismo e as formas das cantigas trovadorescas. Não fica evidenciado se se trata de uma voz masculina ou feminina que fala nos versos, ou seja, se é uma alusão a uma canção de amigo ou de amor (embora não seja tão comum que uma mulher dê um anel a um homem). Todavia, o pertinente é saber os caminhos que o poeta percorreu para compor “O anel de vidro”.

O trovadorismo é uma inspiração para a composição do texto, manifestado pela carga de lirismo e a forma no refrão das duas primeiras estrofes:

[...]
- Ai de mim - era vidro e logo se quebrou...
[...]
- Eterno! era bem pouco e cedo se acabou
[...]
- Ai de mim - era vidro e logo se quebrou...

Em que ocorre a repetição de versos marcados pelo travessão e a fala de alguém, como a um lamento ou em apelo a um “tu”. Esse tu que no Barroco podia vir substituído por nomes

fictícios como Alceu, Fábio, Laura etc. é uma marca de impessoalidade usada como recurso de distanciamento do eu-lírico em relação a quem o canto se dirige.

O sujeito lírico aparenta distanciamento da entidade poética (tu) já que o pronome demonstrativo “aquele” (em “aquele pequenino anel que tu me deste”) tem caráter de distância e não de proximidade, refere-se a algo rememorado. Intensifica-se ainda mais a sensação de tempo remoto através dos verbos no pretérito perfeito do indicativo: “quebrou”, “acabou”, “foi”, “aniquilou”, “amou” e “guardei”.

Apesar de “pequenino anel” ou pequenino amor, o sujeito ainda conserva a saudade, como podemos ver nos versos:

[...]

De ti conservo na alma a saudade celeste
Como também guardei o pó que me ficou
Daquele pequenino anel que tu me deste...

O anel é de vidro não de brilhantes, logo não é uma joia verdadeira, é só uma imitação. Aparenta ser um adereço valioso, mas não é, talvez seja somente uma ilusão ou um amor não correspondido. Assim, “O anel de vidro” é a metáfora do amor não correspondido e dos amores impossíveis.

Uma poética do viver

Nos meandros vários do mundo literário de Bandeira, como a paixão pelos clássicos, aliada à busca do seu ideal poético e ao estudo exaustivo que o poeta dedicava a sua poesia são possíveis caminhos tomados pelo poeta na sua trajetória literária. Faremos uma reflexão sobre essa paixão e busca utilizando especialmente os poemas “Eu vi uma rosa” e “O cacto”. O objetivo é mostrar o modo como a memória serve de ponte entre a poesia moderna do nosso autor e a tradição literária, bem como mostrar o modo como ocorre essa poesia ideal. A escolha dos poemas deve-se ao fato de serem exemplares do enfoque à retomada dos clássicos e à busca do fazer poético.

Neste estudo referente à memória e invenção, vimos que além das influências reconhecidas em Bandeira e por Bandeira, sua poética se faz de memória. De diversas formas ela é utilizada na composição, na relação com o corpo, nas sensações e nos sentimentos de saudade e melancolia. Nesse sentido, a noção de memória de Bergson (1999), que se refere a

eventos da consciência, se faz com introspecção para trazer ao presente lembranças, experiências passadas, ou se faz automaticamente em função das circunstâncias:

[...] não há percepção que não esteja impregnada de lembranças, aos dados imediatos e presentes de nossos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. (p. 30).

Essas antigas imagens não são simplesmente um rememorar de versos aprendidos na infância, de histórias ouvidas e lidas, mas de uma percepção que é consciência e nasce de um acontecimento análogo à simplicidade expressa no poema “Eu vi uma rosa”. Nele se pode vislumbrar a singularidade de uma poesia alva, terna, delicada, pura e sublime.

Marlene de Castro Correia (1998), no ensaio *A poética da rosa* faz um estudo sobre o poema “Eu vi uma rosa” (*Lira dos Cinquent’anos*) e o classifica como a metáfora da própria poesia de Bandeira. Vejamos:

Eu vi uma rosa

Eu vi uma rosa
- Uma rosa branca –
Sozinha no galho
No galho? Sozinha
No jardim, na rua.

Sozinha no mundo.

Em torno, no entanto,
Ao sol de meio-dia,
Toda a natureza
Em formas e cores,
E sons esplendia.

Tudo isso era excesso.

A graça essencial, Mistério inefável
-Sobrenatural –
Da vida e do mundo,
Estava ali na rosa
Sozinha no galho.

Sozinha no tempo

Tão pura e modesta,
Tão perto do chão,
Tão longe na glória
Da mística altura,
Dir-se-ia que ouvisse
Do arcanjo invisível
As palavras santas
De outra Anunciação.

(BANDEIRA, 1993, p.186)

Parece-nos que a natureza da poesia de Bandeira está sempre no âmbito da condensação e da síntese, como se percebe no texto *Eu vi uma rosa*. Interessante observar que o domínio da técnica e formas de expressão fazem transparecer a ideia de algo espontâneo, considerando a naturalidade dos versos. A rosa que insistentemente permanece na lembrança é evocada no presente e ao mesmo tempo é a imagem do que não tem uma serventia prática. Vemos em Bergson que “[...] para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (1999, p. 90). Porém esse regresso ao passado pode ser fugaz e fazer o movimento inverso, através da memória natural, para o racional, em que retomaremos a ação e a sequência da vida.

“Eu vi uma rosa” é uma imagem-lembrança e nela podemos vislumbrar a singularidade de uma poesia alva, terna, delicada, pura e sublime: - *Uma rosa branca – Sozinha no galho*. É a rosa que não é rosa, criatura quase divina, mística em uma simplicidade pueril e sofisticada.

Um ponto que chama a nossa atenção é o aspecto gradativo do micro universo (rosa) para o macro universo (tempo) ao longo do texto, como se pode ver destacado nos versos:

Eu vi **uma rosa**
- Uma **rosa branca** -
Sozinha no galho.
No galho **Sozinha**
No jardim, na rua.

Sozinha no mundo.
[...]
Sozinha no tempo

Ainda a título de melhor ilustrar o processo gradativo em que a materialidade da rosa se dilui em tempo, fizemos o seguinte esquema: uma rosa → branca → sozinha →

galho → jardim → rua → mundo → tempo, que sugere a distância que o sujeito encontra-se dessa rosa como uma imagem-lembrança reconhecida pelo poeta. Bergson propõe:

Por ela (a lembrança) se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. (1999, p. 88).

A imagem que fica na lembrança é que possibilita o reconhecimento no presente de algo apreendido e saboreado no passado. É na imagem-lembrança (rosa) que o poeta vai buscar abrigo e motivação para sua invenção e dela extrai seu título sugestivo de narrativa “Eu vi uma rosa”, como alguém a contar um fato, mas a expectativa não se materializa; o que se vê é um texto quase todo descritivo.

A linguagem apresenta gradação também quando se tenta mensurar o adjetivo “Sozinha” reiterado quatro vezes no poema. O estado de “inteiramente só e abandonado” sugere o estado melancólico e a distância que a rosa encontra-se do espaço macro (o tempo). Uma leitura possível é o processo centrífugo x centrípeto, um deslocar para o exterior (da rosa para o tempo) e um deslocar-se para o interior (do tempo para a rosa). Ou a metalinguagem no processo de construção do texto, a levar o leitor cada vez mais para dentro da linguagem poética, como também a desconstrução da imagem concreta da rosa, para apenas rosa como abstração, que pode ser a própria poesia.

Outra gradação que o texto apresenta refere-se aos campos concreto (rosa, galho, jardim, rua) e abstrato (natureza, cores, formas, sons, mistério, glória, altura); o percurso gradativo vai das coisas palpáveis (a rosa branca) às abstratas (Anunciação).

Cumpramos salientar que Bandeira mostra que um tema que outrora possa ter sido amplamente explorado de uma maneira, no presente pode ganhar novos (e opostos) matizes: Ele chama a rosa de “pura e modesta” indo na contramão do pensamento de outros tempos que tinham nesse elemento da natureza um arquétipo de soberba, vaidade e beleza efêmera. O poeta ressignifica o símbolo. A rosa de Bandeira é a poesia, que deve ser simples.

No poema com total de vinte e sete versos há dois bem diferentes dos demais. Trata-se do verso número dois e do número quinze:

[...]

- Uma rosa branca -

[...]

- Sobrenatural –

[...]

Esses versos, nos quais as palavras ficam isoladas por travessão demonstram o uso da retórica para enfatizar um trecho específico. Aqui, precisamente teríamos dois fragmentos, que sugerem a junção dos versos chaves do poema e teríamos a seguinte leitura: Uma rosa branca sobrenatural, ao mesmo tempo em que o destaque produzido pelos travessões cumpre também a função linguística de estabelecer a posição explicativa de “uma rosa” e “Mistério inefável”, respectivamente.

A consciência de que a rosa vista pelo sujeito é uma rosa branca, sozinha, pura e modesta, que está tão perto do chão é trazida pela “imagem-lembrança” e se esvai para dar espaço à outra rosa: a rosa divina. Aquela que pode ouvir de um anjo invisível de outra Anunciação, tão etérea quanto à primeira.

[...]

Dir-se-ia que ouvisse
Do arcanjo invisível
As palavras santas
De outra Anunciação.

E o que se anuncia pela boca do arcanjo? A frágil rosa está perto do chão e longe do céu. O poema “Eu vi uma rosa” é a metáfora da poesia de Bandeira e enquanto um conjunto estético de linguagem representa seu ideal poético, em uma forma expressiva condensada e sintética. Mas, o poema “Eu vi uma rosa” ante a imagem da rosa enquanto abstração e ao mesmo tempo nobreza singulariza também a poesia como sublime, “branca”, “pura”, “modesta”; abstrata por ser aquela que ouve as “palavras santas” “do arcanjo invisível”. A rosa detém os semas de beleza, simplicidade, modéstia e pureza, mas tem o aspecto áureo de ser objeto de desejo. Compreende-se que a poesia é rosa, pois dentre alguns dos seus elementos composicionais os semas da rosa lá estão. E enquanto construção é esse o objeto poético ideal que Bandeira busca: a condensação, a simplicidade e o sublime.

A memória poética transfigura o real e faz sobressair o estético. Quando se fala do Bandeira que constrói grande parte de sua poesia utilizando a memória como fio condutor de sua invenção, fala-se do homem Manuel Bandeira que *tira* a poesia das situações, dos fatos mais inusitados, como o cacto, uma imagem retirada da natureza, mais especificamente do sertão, o poeta, através da elaboração da linguagem, como a narrar um fato e a utilização de figuras da mitologia decompõe o campo da referencialidade para atingir o campo da poeticidade.

Para se entender melhor esse movimento entre a realidade e a memória analisaremos abaixo o poema “O cacto” do livro *Libertinagem*, no qual é possível, conforme afirma Auerbach, vislumbrar o “reencontro da realidade perdida na memória liberada por um acontecimento exteriormente insignificante e aparentemente casual” (1976, p. 488).

“O cacto”

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evoca também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de iluminação e energia:

- Era belo, áspero, intratável.

(BANDEIRA, 1993, p.127)

Nesse poema, Bandeira dialoga com outras artes no sentido que faz uma aproximação com a pintura e a escultura. A figura do cacto tão presente nas artes plásticas, em especial na arte de Tarsila do Amaral (por exemplo, no “Abaporu”, óleo sobre tela, de 1928), pintora com traços da formação cubista que utiliza o cacto como elemento natural, recolhido da paisagem seca do sertão do Brasil, gradativamente o cacto ganhou formas enormes, ocupando o primeiro plano em seus quadros, fase de sua pintura antropofágica. É um dos motivos também utilizados pelo pintor Lasar Segall que, com seus traços expressionistas e cubistas pinça o cacto da natureza, como metáfora do sofrimento, da miséria humana presentes na nação brasileira.

O poeta busca na natureza o motivo principal para a sua poesia. Como se estivesse numa tela, o cacto é a figura que salta aos olhos, como a querer sair desse espaço, tamanha a sua proporção gigantesca e a semelhança com o humano, uma personificação do sofrimento humano, em “gestos desesperados”. Arrigucci (1998), no ensaio intitulado *A beleza humilde e áspera* faz um estudo crítico acerca desse poema, define “O cacto” como *o monstro prosaico e sublime* e afirma que:

[...] a começar do título, que o poeta se propõe a dar forma a um determinado conteúdo natural, vinculando-o, porém, ao universo do desespero e da dor, ao drama humano em sua face mais alta e pungente. Parece buscar a representação poética de um simples elemento da realidade física, ao tomar por motivo dominante um ente como cacto, em geral ligado ao mundo de dificuldades materiais das regiões áridas e pobres (in BANDEIRA, M. 1998, p. 194).

O monstro de Arrigucci transcende a referencialidade de uma enorme planta para invadir o universo da representação. O cacto é o conjunto das punições que açoitam o povo nordestino desde sempre. Ele representa as mazelas naturais: aridez e infecundidade, assim como, as infligidas pelo homem: pobreza e desespero.

O poema “O cacto” inicia-se sem uma espacialidade clara, ou em lugar nenhum. O pronome demonstrativo “aquele” no início do primeiro verso somado ao verbo “lembrava” no pretérito imperfeito denunciam que o “cacto” encontra-se distante do poeta e distante do leitor, porém, ele vem à tona, vira objeto de arte, pinçado pela memória inventiva do poeta, pela mão do artista, ou como diz Auerbach por apenas “[...] uma ocasião: todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador.” (1976, p. 487). Assim é a figura do cacto, que, aparentemente sem importância, não é notado a princípio, mas quando cai, desencadeia ações e reflexões.

Os sentidos aproximados de cacto remetem-se à planta, cujos semas reportam à agudeza, aspereza e secura, mas também ao contrário, à suculência, robustez, resistência, vitalidade e longevidade, como símbolo de força vital, vigor e uma capacidade de sobreviver e recuperar-se diante dos infortúnios. Essas associações são até previsíveis, entretanto, o poeta transcende essa imagem quando sua memória poética, a sua consciência rememorante transfigura “Aquele cacto” em metáfora de “gestos desesperados da estatuária”. Já no primeiro verso sugere uma estatuária/escultura, um corpo estranho, uma escultura da natureza comparada a esculturas humanas.

A construção do texto sugere que ele foi organizado em etapas, tal como a feitura de um objeto a ser realizado, que por sua vez necessitará de um projeto para a sua execução. Quando fazemos alusão à organização em etapas, referimo-nos à disposição dos versos e das estrofes, à forma gradual em que o cacto será apresentado e caracterizado, e ainda à sequência que se constitui pelas ações, por meio dos verbos, atribuídas ao cacto, formando um todo, um objeto de arte.

Há referência à Antiguidade, no teor plástico desse artefato artístico decorrente da disposição e alternância da métrica dos versos que sugerem uma similaridade à imagem da escultura de “Laocoonte” com seus braços que se debatem ante o flagelo da morte. Esse é um traço especial em Bandeira: um poeta moderno que se reporta com frequência à tradição, sem perder de vista a simplicidade da linguagem.

O rigor da pontuação está presente ao longo do poema, ou melhor, em todos os versos como um componente do sentido. No primeiro e no penúltimo versos há a utilização de dois pontos ao final. Primeiramente em

[...]

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:

(BANDEIRA, 1993, p.127)

anuncia toda a caracterização de “Aquele cacto”, como também apresenta a enumeração de ações, através dos verbos. Já no penúltimo verso,

[...]

Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a
[cidade de iluminação e energia:

(BANDEIRA, 1993, p.127)

expressa um esclarecimento, uma definição de que “O cacto” encontra-se tombado e atravessado na rua como sinônimo de beleza, aspereza e ser insociável, como vemos no verso abaixo:

[...]

- Era belo, áspero, intratável.

(BANDEIRA, 1993, p.127)

A pontuação demarca o texto e sugere uma organicidade, estabelecendo as etapas pelas quais passa o cacto, assim como a sensação de incompletude, com o uso das reticências; transparece a grandiosidade do cacto e a simplicidade da linguagem. Essa busca do simples aparece em Bandeira com uma mescla de memória, em especial da mitologia, quando faz alusão à história de Laocoonte e Ugolino. O poeta reporta-se ao monumento de Laocoonte, uma sólida peça em mármore, de 2,44m de altura, descoberta em 1506 (hoje, no Museu do Vaticano), ela representa a estética do período helenístico da civilização grega. Não

se pode precisar a data de sua composição, entretanto pesquisas biográficas sobre os três escultores que a produziram apontam para aproximadamente o ano 40 a.C.:

Sua origem está na lendária Guerra de Tróia, no famoso episódio do cavalo de madeira doado pelos gregos aos troianos. Segundo o mito, ele era sacerdote em Tróia, e denunciou o perigo que representava aceitar aquele “presente de grego”. Foi morto, juntamente com os dois filhos, por duas serpentes a mando da deusa Atena. O sofrimento da injusta punição do pregador foi relatado de diversas maneiras por uma grande variedade de autores da literatura ocidental [...] Entretanto, o mito conseguiu sobrevivência e conquistou a posteridade universal com a *Eneida*, obra épica de Virgílio. (FARIA, G. 2008, p. 72).

Laocoonte, o sacerdote morto injustamente, símbolo do sofrimento e da injustiça ultrapassa o tempo e renasce pela consciência rememorante de Bandeira, pela força do poema “O cacto”, que sugere que o cacto e a estátua estão no mesmo nível, ambos estranhos, em um ambiente hostil. Os gestos da estátua, tamanha a precisão do artista, possibilitam transparecer a dimensão da dor, conforme descrição detalhada da escultura feita por Winckelmann (1975), abaixo:

A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face e outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto da atitude. Laocoonte não profere gritos horríveis como aquele que Virgílio canta: a abertura da boca não o permite: é antes um gemido angustiante e oprimido, como Sadolet o descreve. A dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidos com igual vigor em toda a escultura da estátua e por assim dizer se equilibram [...] Seu sofrimento nos penetra até o fundo do coração, mas desejaríamos poder suportar o sofrimento com essa grande alma. (Winckelmann, p. 53, *apud* GONÇALVES, 1994, p.34-35).

Os detalhes das formas bem tracejadas e vigorosas dos corpos da escultura evidenciam um misto de dor física e nobreza da alma em Laocoonte, e o poema de Bandeira recupera a perfeição da estátua com os seus gemidos de dor, com a caracterização do cacto na primeira estrofe:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte estrangido pelas serpentes,

(BANDEIRA, 1993, p.127)

Por outro lado, “Ugolino e os filhos esfaimados” remetem-nos à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, como assegura Gentil de Faria, em *Literatura e escultura: a poesia e a estátua*:

É alusão direta a conhecida passagem do Inferno (Canto XXXIII v. 13-78). Aqui no 9º Círculo do inferno, o mais profundo de todos, Dante ouve a história trágica do conde Ugolino della Gherardesca, encerrado numa torre, condenado a morrer de fome juntamente com seus filhos. (FARIA, 2008, p. 29).

Recluso em uma torre, Ugolino dela Gherardesca, juntamente com os filhos, personalidades da história italiana, que estão no *Inferno* de Dante foram cerrados em uma torre e condenados à morte por inanição. Modo semelhante vive o cacto do poema, fora do seu habitat natural, é abatido de forma impiedosa por um tufão enfurecido que o arranca pela raiz, a comparação da arte da natureza com a arte do humano.

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
[...]
Ugolino e os filhos esfaimados.
[...]
Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.

(BANDEIRA, 1993, p.127)

Ambos os mitos são símbolos de robustez, resistência, vitalidade, soberania onipotência e longevidade. Agigantam-se, entretanto tombam junto com os seus. Assim também se observa no cacto desenhado por Bandeira, um gigante estranho, ameaçador por suas características primitivas que, diante das intempéries da vida, vai ao chão. É abatido pela raiz, profundamente, não há aqui superficialidade. Encerra-se, como os esfaimados encerrados na torre, como Laocoonte e os filhos entrelaçados pelas serpentes, sem nenhuma chance de mudar o fim trágico. “O cacto”, uma escultura viva que tem espinhos converte-se numa alegoria da ruína em que o que se esfacela pode ser a tradição perante a poesia moderna. Essa sugestão é uma leitura possível do símbolo cacto nesse poema de Bandeira.

E a planta torna-se um obstáculo à vida das pessoas quando:

[...]
Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.

(BANDEIRA, 1993, p.127)

A expressão “Um dia” compreende um traço narrativo: um circunstancial de tempo vago como esse é em geral usado como ponto de partida de um acontecimento que será contado.

Mesmo com a força, ocorre o paradoxo: o fenecimento do cacto, restando-lhe apenas emperrar a vida dos sujeitos. Essa planta, pelo prisma tradicional vincula-se a figuras artísticas que são modelo de consternação do humano, e, por outro lado, relacionando-se à natureza original, surge como demonstração peculiar de caráter bravio e primitivo. Reúne, assim, de acordo com Arrigucci (1998)

[...] aspectos contrastantes fundamentais, provenientes de realidades distintas, é como se sua imagem particular, associável aos modelos das artes e da natureza, fundisse a forma humana concreta ao conteúdo arquetípico natural, como no mito. Da mesma forma que os seres da mitologia, ele é visto como um símbolo da junção do humano com o natural.(in BANDEIRA, M. 1998, p. 223).

Pelo processo de símile em relação aos mitos tradicionais, nessa junção de humano e natural, o cacto torna-se de certo modo, um mito moderno do natural personificado, como representação da desesperança, do sofrimento, do desespero e da resistência humana. E quando obsta a passagem dos transeuntes transforma-se em mito intransigente com as construções e a vida humana, como se pode ver nas ações desencadeadas na segunda estrofe:

[...]

O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de iluminação e energia:

(BANDEIRA, 1993, p.127)

Intransigência que coaduna no caos da vida moderna com sua rotina, com suas ruas, os casarios, o trânsito, a energia elétrica, a iluminação pública, dificultando, assim, as edificações e a vida social. A princípio, quando “Aquele cacto” era visto de longe não havia intolerância, porém adquire caracterização logo na primeira estrofe e a distância diminui. A caracterização é delineada pelo fio da memória do poeta, em um tom saudosista, melancólico e marcado pelas reticências, como também o verbo “evocava”, sugerindo a distância em que o cacto encontra-se do seu habitat natural.

No último verso da primeira estrofe, o campo de visão já está mais próximo, deixa um pouco o espaço do subjetivo e caminha para o objetivo, pois o cacto é identificado como algo ou alguém que:

[...]

Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

(BANDEIRA, 1993, p.127)

Aproximamo-nos aqui do espaço onde o cacto encontra-se: “esta terra de feracidades excepcionais”.

Na segunda estrofe, o olhar aproxima-se mais e é possível identificar o espaço físico onde o cacto encontra-se. Não é mais “aquele cacto”, e sim “o cacto”, determinado pelo artigo definido e passa a ser notado em demasia quando de repente:

[...]

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz

(BANDEIRA, 1993, p.127)

Uma proximidade percebida em decorrência dos verbos, agora mais próximos, no pretérito perfeito: “tombou”, “quebrou”, “impediu”, “arrebentou” e “privou”, uma sequência de ações executadas pelo cacto (ou decorrentes de sua queda) que o põe em evidência a natureza destrutiva da planta até então inofensiva. O cacto passa a ser notado com mais propriedade, à proporção que o caos se instala na rua, um habitat que não é o seu. Foi ali colocado forçosamente a se adaptar e resistir. Um símile de uma escultura, um objeto com vida própria, passível de interpretação e análises; um símbolo de resistência concernente a sua origem primitiva. A estátua inumana dilacerada pela dor cai arrancada pela raiz e no momento que é movida em cena, fica mais em evidência e todos notam a sua presença, pois vira notícia ante a enumeração de ações e transtornos que causara.

A sequência de ações protagonizada pelo cacto instaura uma tragédia de sofrimento, degradação do humano. Todo o conjunto de perturbação, causada pelo cacto demonstra a inutilidade da suntuosidade, da robustez, evidencia a banalização da força, pois o cacto quando vai ao chão, de certo modo, expõe-se ao ridículo e torna-se peça de visita aos olhos de todos. Rememorando a Antiguidade, temos o presente grego dado aos troianos que deu origem ao aforismo popular “presente de grego”, algo que se dá como agrado, porém com outros intentos. Em ambos vemos a vulgarização da força. No Cavalo de Troia temos a grandiosidade de um monumento de beleza ímpar criado pelo homem, que não apresenta

nenhum perigo aparente, entretanto no seu interior encontra-se a força e o perigo iminente e que instalará o caos. O cacto, a estátua criada pela natureza é majestosa, não suscita perigo e se impõe mais pela força, considerando que “Era enorme”, não pelo respeito. Entretanto, quando vai ao chão, tem seu vigor banalizado, beira ao burlesco. A obstrução causada pela queda do cacto demonstra a vulgarização da figura enorme e imponente, pois causa transtornos e chama a atenção de todos.

Essa figura enorme, do mesmo modo como é colocada pela natureza, também é tirada pela violência da natureza. O cacto comporta uma dualidade que forma uma figura composta de contrastes, conforme podemos visualizar no esquema abaixo:

sequidão	x	abundância
resistência	x	fragilidade
agudeza	x	beleza
primitivo	x	moderno

Diferenças combinadas como em uma pintura, tonalidades dessemelhantes formam um conjunto harmônico, obtido justamente pela diferença e ajuste variado de cores, que, dessa maneira traz a *imagem-lembrança* do “seco Nordeste”

[...]

Evoca também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas.
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais

(BANDEIRA, 1993, p.127)

Uma terra também composta pela diferença, como é de fato a terra brasileira, ele faz alusão ao seco Nordeste que traz arraigada as “(feras)cidades excepcionais”, suprime e ao mesmo tempo reitera o termo “ferocidades”, as feras ferozes de uma terra cheia de contrastes e adversidades. O Nordeste intercala vastas áreas inférteis com regiões costeiras de alta produtividade agrícola. Tal contraste acentua o sofrimento do sertanejo que vê a abundância vizinha de sua miséria, como a lhe espetar a alma, em um tripúdio sem fim.

Conforme Arrigucci (in BANDEIRA, M. 1998, p. 203) a fecundidade e a sequidão que constituem o cacto estão também presentes nesse “seco Nordeste”, com características antagônicas destacadas ao extremo. Elas se coadunam no paradoxo formado por secura e fertilidade, identificadas pelo fato de gerarem o sofrimento espelhado no cacto.

Finalmente, em tom nostálgico uma voz poética no final do poema, introduzida pelo travessão, como a narrar um fato, ecoa:

[...]

- Era belo, áspero, intratável.

(BANDEIRA, 1993, p.127)

O verso que resume o todo do poema, conforme Arrigucci “O cacto” traz em si a dicotomia de um *monstro de beleza humilde e áspera* (in BANDEIRA, M. 1998, p. 185). Esse sentido reporta-se à função metalinguística da linguagem ou à metapoesia e inferimos que a poesia é cacto, pois ostenta o esplendor e a beleza dos clássicos, a porosidade em sua superfície primitiva, mas é também suculento; é intratável e indomável, e causa estranhamento. Retomemos a ideia exposta por Marlene de Castro Correia (1998) de que a poesia é rosa enquanto processo de invenção de um conjunto estético, como acepção de ideal poético e como metalinguagem.

Desse modo, para compor um poema ligado às coisas do mundo, Bandeira evoca sua memória que perpassa a memória pessoal do poeta, os lugares por onde trafegou, o cotidiano do que viu e viveu e as experiências adquiridas pelos conhecimentos em diversas leituras, diversas artes. O que se evidencia, entretanto, é o fato de o poeta transfigurar esse cotidiano, distanciar-se cada vez mais das lembranças e caminhar para o campo do poético, construir um objeto de arte, dotado de beleza e estranhamento ímpares.

Em Bandeira, memória e invenção interseccionam-se formando um amálgama indissolúvel. Não é fácil apontar um poeta que tenha lançado mão de processos mnemônicos com tanta maestria como o bardo pernambucano o fez. A memória é sua matéria-prima mais cara, ele não fecha nunca o túnel do tempo que o transporta para lá e para cá numa viagem infinita cujo cartão de embarque pode ser uma cicatriz na perna, uma cantiga de ninar ou um objeto sem importância (a não ser a de resgatar o passado arquivado na memória).

III – BANDEIRA: PELO VIÉS DA MEMÓRIA O REAL VERTIDO EM POÉTICO

Do real ao poético: um percurso

Na obra de Manuel Bandeira a poesia atua como um espaço, em que se pode relembrar inclusive do futuro, ou a morte que se cansou de esperar, como em “Consoada” ou “Andorinha”. Lirismo e lamúria estão presentes especialmente em ”Epígrafe” (cf. Anexos, p. 101), poema que abre o primeiro livro do poeta, *A cinza das horas* (1917). No poema há uma dor adjacente no sujeito ao relatar a sua trajetória e constatar um destino não esperado em um tom confessional e de penumbra que sugere desabafos, como podemos ver nos versos abaixo:

[...]

Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão,
[...]

(BANDEIRA, 1993, p.43)

O cotidiano do poeta não é um mero prosaísmo, vai além da biografia. Tanto os elementos cotidianos quanto os da vida do poeta são retomados pela imaginação, e vertem-se no poético. Nosso objetivo neste capítulo é analisar como se configura a linguagem e como a memória operaria em composições em que há uma aderência ao real e uma constância para mudar o comum em estético. Para nosso estudo elegemos os textos “Poema só para Jaime Ovalle”, ”Evocação do Recife”, “Na rua do sabão”, “Meninos carvoeiros”, “Namorados” e “Tragédia brasileira” retirados do livro *Estrela da vida inteira*.

A poesia lírica, na sua origem cantada pelos gregos e mais tarde pelos trovadores medievais, passa a ser composta para ser lida e não mais para ser cantada, mas guarda traços sonoros, tais como as rimas, os metros e os acentos, sonoridade encontrada em modalidades como a canção e a cantiga. Essa relação com a música remete-nos à emotividade, característica efetiva do gênero lírico, ou, como Jakobson salienta: “[...] a lírica orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva” (1971, p.129), entretanto, o crítico destaca que as peculiaridades dos gêneros poéticos encontram-se hierarquicamente relacionadas à função poética, dominante.

Arrebatamentos líricos, unicamente, não sustentam um poema, são necessários recursos da linguagem poética para fazer associações ou *imitações* entre objetos diferentes,

como veremos mais adiante no texto “Poema só para Jaime Ovalle”. Nele ocorre a *imitação* de uma ação do cotidiano, imitação, pois o uso de uma linguagem ornamentada e elaborada transfigura esse cotidiano em linguagem poética.

O poeta inter-relaciona sonho, vida e poesia. Mediada pela memória, sua voz assume às vezes um tom de crônica evocativa por meio da qual retoma (pela poesia), a infância, a juventude, a morte que não veio. É importante frisar que ele retoma, enfatizando as diferenças entre “retomar” e “retornar”. Não se trata de retornar (pela saudade, pela lembrança) para reviver, mas de retomar ou apossar-se de imagens do passado expondo-as de maneira estética: isso se chama poesia. A memória, como memória apenas, é imagem. A imagem é uma instância mental ou uma concepção da realidade anterior à metáfora. Para ser poesia é preciso chegar à metáfora, ao discurso plural que se abre às possibilidades de modulação inventiva, como sugere Aguinaldo Gonçalves (2010). O que o poeta faz é presentificar e ressignificar as imagens singulares e irreversíveis da vida. Dado o processo de ressignificação não se trata mais de reviver, mas de elevar a imagem-experiência, por meio de uma linguagem específica à situação de imagem pura, e desta, à condição de metáfora.

No poema, a memória-experiência é apenas um traço de aparência, cuja matéria (imaterial) é o tempo. Por isso as suas evocações: do Recife, do avô, das ruas da infância, da preta Tomásia, de Totônio Rodrigues, de D. Aninha Viegas são uma forma de reacomodar as imagens de um tempo presente-passado-futuro, em que memória e imaginação parecem ser feitas de uma mesma argila, cuja forma se reconfigura a cada movimento do oleiro.

Partindo daquela imagem construída por Platão que apresentava a memória como um bloco de cera em que as lembranças seriam impressas (SILVA; SILVA, 2005, p. 275) poderíamos dizer que a memória em literatura, como a argila são impressões apagadas ou reconfiguradas a cada movimento do artesão consciente de que o que lhe interessa são as sombras, os contornos borrados, a sua elasticidade, ou seus apagamentos. Não se trata, contudo de falsear a história pessoal, não se trata também de mentir, mas de viver pela imaginação, no subterrâneo da subjetividade como faz Fernando Pessoa nos versos de “Isto”:

“eu simplesmente sinto / com a imaginação”.

Viver pela imaginação e lidar com a forma e a habilidade para produzir textos precisos são os responsáveis pelo abandono do sentimentalismo dos primeiros versos. Há uma superação e mudança na busca da essência para tirar poesia de coisas corriqueiras, ou como o poeta diz “desentranhada”, semelhante ao processo de lavagem que o garimpeiro executa para isolar o metal precioso da areia e das pedras (CANDIDO; MELO, 1993). Tal artifício é

adotado para os poemas próximos do onírico, quanto do real, ele garimpa o metal fino das minas do real, transcende a biografia e o transforma em estético:

[...] graças às virtudes da forma, que baseando-se na capacidade de síntese e, mesmo, de elipse, condensam a expressão e a reduzem ao essencial, domando o sentimentalismo que comprometia os primeiros livros e, às vezes, ronda os outros, ao modo de ameaça distante [...] Como os clássicos, possui a virtude de descrever diretamente os atos e os fatos sem se tornar prosaicos. (p. 4).

Tal simplicidade de escrita e de tema, talvez leve o leitor a pensar que seja algo fácil de fazer e que qualquer um poderia compor um poema desses. Essa mesma simplicidade está presente em “Poema só para Jaime Ovalle”, texto que passamos a estudar:

“Poema só para Jaime Ovalle”

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada).
Chovia.
Chovia uma triste chuva de resignação
Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.
Então me levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...
- Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

(BANDEIRA, 1993, p.191)

Essa facilidade fica subentendida em especial no marcador temporal que inicia o texto “Quando”, que sugere a narração de um fato. Mas, em seguida o poema nos remete ao elemento externo, Jaime Ovalle, músico e poeta brasileiro, amigo de Bandeira. Há a retomada das imagens do passado de modo estético, em uma circulação livre, em que se relacionam forma e experiência e o personagem Ovalle, elemento composicional do poema que se transfigura em estético. Quanto à circulação, Marlene Castro Correia diz que “Bandeira é mestre nesse livre trânsito entre esferas de experiências e categorias tidas como incompatíveis pela preceptiva tradicional: alto x baixo, sublime x vulgar, poético x prosaico, sagrado x profano” (in BANDEIRA, M. 1998, p.696). Bandeira invade níveis diferentes e volta para o início, em um trânsito impregnado de intertextualidade. Um detalhe cultural exerce papel fundamental na compreensão do texto. Essa ligação é propícia à construção dos espaços externo e interno que se inter-relacionam. O externo refere-se à imagem de Ovalle,

personalidade de alguns dos seus poemas e citada por Bandeira no seu livro de memórias. Assim também o faz com nomes de Totônio Rodrigues, D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, tipos denominados de “[...] minha mitologia” (BANDEIRA, 1984, p. 21).”, pois têm para o poeta “[...] a mesma consistência heroica das personagens homéricas” (BANDEIRA, 1984, p. 21). Trazer à lembrança poética o nome do músico poeta sugere que esse é também uma dessas “mitologias”. A pessoa longínqua é evocada através da memória e imaginação, assim, “Ovalle é mais do que o amigo real e próximo. [...] o múltiplo Ovalle que tanto encantou também outros poetas e artistas [...] Ali ele parece surgir transfigurado.” (ARRIGUCCI, 1990, p. 51). A transfiguração que ocorre por meio do resgate de um passado que atualiza e consagra a personalidade explícita somente no título, é o elemento resgatado pela memória do poeta, comporta sentido e passa a ser intrínseco ao texto compondo o significado.

O espaço da interioridade do sujeito é representado pela introspecção da imagem do quarto, ambiente de intimidade e recolhimento, não explicitado, mas evidenciado nos versos abaixo:

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada).

[...]

Então me levantei,

[...]

Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...

- Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

(BANDEIRA, 1993, p.191)

As ações do dia-a-dia da “resignação chuvosa” do sujeito lírico estão marcadas pelos verbos “acordei”, “levantei”, “bebi”, “preparei”, “deitei”, “acendi”, “fiquei pensando” e “amei”, que deixam transparecer o estado emotivo desse eu; o espaço / tempo também é evocado através das memórias, assinalando as experiências e os amores vividos. E para impregnar ainda mais o texto de lirismo há o espaço da natureza, uma vez que “ainda fazia escuro” e:

[...]

Chovia.

Chovia uma triste chuva de resignação

Essas lembranças passadas e retomadas através da memória inventiva pelo sujeito que se encontra recôndito na intimidade do seu quarto tratam-se, conforme Bergson

“[...] do corpo como um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro.” (1999, p. 84). Um modo simples de contemplar esse processo é a própria ação do tempo sobre o corpo e a mente do sujeito, as marcas que ficam e a experiência que perdura com o amadurecimento. Tal maturidade gera a declaração de alguém acalantado por “uma triste chuva de resignação”, pois “Chovia”. E a chuva, para o sujeito lírico soa como um acalanto de ninar, então se deita novamente, acende um cigarro e fica pensando, só então confia:

[...]

- Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

A evocação do amigo de longa data sugere uma cumplicidade entre os elementos cotidianos apresentados pelo eu poético e Jaime Ovalle, que no texto não foram esclarecidos. Desse modo, “A referência a Jaime Ovalle perde o seu caráter estritamente factual e se transfigura, por força da imaginação e por meio da construção literária.” (ARRIGUCCI, 1990, p. 52). Ovalle é uma parte relevante para compor o todo e dar brilho ao poema. Bandeira realiza uma poesia iluminada e que sempre surpreende pela capacidade de arrancar elementos comuns do seu contexto habitual e dar um novo direcionamento, Haroldo de Campos esclarece que:

Bandeira é um *desconstelizador*. Sua poesia – certa parte dela – inscreve-se nessa linha sutil que separa o lugar-comum (a redundância, a frase-feita, o clichê da sensibilidade) da informação original, e que faz muitas vezes que, por uma simples mudança de ângulo de enfoque e ou de âmbito contextual, o que é redundante passe a produzir essa informação nova; melhor esclarecendo: a informação estética de certos poemas bandeiranos. (in BANDEIRA, M.1980, p. 280-281).

Esse poeta *desconstelizador*⁴ não é simplesmente o factual, mas constitui-se como um todo artístico. É também o que veremos em seguida em “Evocação do Recife”. Sobre a origem desse poema, Gilberto Freyre (in BANDEIRA, 1980), no ensaio *Manuel Bandeira, Recife*, alega que foi a seu pedido que Manuel Bandeira o escreveu para comemorar o primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*. Havia outros textos em louvação à cidade, mas, o escritor queria uma versão aos olhos de Bandeira. E simplesmente surpreendeu-se com o

⁴ Expressão utilizada pelo poeta Manuel Bandeira para explicar a composição do poema concreto “O nome em si”, que utiliza como base o nome do escritor Gonçalves Dias, como um exercício de *desconstelação*, em que “o poeta libera o acaso dentro da linguagem amortilhada pelo costume e, por sua vez obriga os dados a serem relançados”.

modo como o poeta evoca as imagens da cidade onde viveu a infância. Faz uma projeção da memória do não vivido, pois:

Bandeira não quis saber de “Veneza Americana”, nem mesmo do Recife das “revoluções libertárias” ou dos Mascates, nem do Recife de Mauricio de Nassau, a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais” – mas do Recife que ele tinha conhecido menino: o Recife “sem história” e “sem literatura”; “Recife sem mais nada”. (in BANDEIRA, M. 1980, p. 76).

Fora do contexto habitual de uma cidade que fez a sua história através da literatura, das revoluções e de suas conquistas, o poeta quer a pureza, a essência do Recife da infância, guardado na memória coletiva, para demonstrar a fantasia, o sonho como capacidade criativa por excelência, em que há a desconstrução da imagem da cidade de Recife para apresentar e reinventar o seu espaço, ou seja, a Recife do poeta. Não se trata, porém de um retorno pelas lembranças, mas um retomar pela invenção, valendo-se da fantasia.

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois
— Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura
Recife sem mais nada
Recife da minha infância

(BANDEIRA, 1993, p.133)

A informação estética, aquela que não é simplesmente fato, surge com o lirismo envolto ao que sobrevive da memória, como os nomes das ruas e as brincadeiras tradicionais que são apresentadas no poema. Na sobrevivência da memória, as formas de trazer o passado para o presente por meio da memória, implicam em uma reelaboração das circunstâncias resgatadas e adaptadas no momento presente (BERGSON, 1999, p.84). Na poesia, isso se confirma na expressão subjetiva do eu lírico que, na maioria das vezes, lança-se na esfera temporal e espacial para reviver cenas, momentos e sensações passadas.

O poema exprime claramente a imersão no passado, por meio das lembranças da infância, das brincadeiras e da paisagem do lugar. Para tal efeito, o sujeito lírico coloca lado a lado o passado e o presente, pois se sabe o tempo e o lugar de onde ele fala. No início pode-se constatar o presente na voz do sujeito, a partir do décimo verso ele apresenta o lugar. Logo, com a imagem desse lugar outras imagens em movimento formam-se: as brincadeiras

de chicote-queimado, a quebra das vidraças de dona Aninha Viegas, os gritos dos meninos. A memória, nesse sentido, apresenta-se independente, ou seja, não houve um exercício de memorização. São lembranças que estão ligadas a sentimentos. Diferente de quando temos que decorar uma leitura, cujo exercício exige repetição exaustiva.

É possível perceber nas imagens que o sujeito imbuído de sensibilidade adota o procedimento do sonho e do devaneio para fazer poesia e descrever as cenas do passado. No instante em que traz essas lembranças para o presente, elas passam a fazer parte desse tempo, como podemos vislumbrar nos versos abaixo:

[...]

A rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as
[vidraças da casa de dona Aninha Viegas
Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta do
[nariz
Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras,
[mexericos, namoros, risadas,

(BANDEIRA, 1993, p.133)

Se o compositor Lô Borges afirma que “de tudo se faz canção” (canção Clube da Esquina), Bandeira mostra que da própria realidade se pode produzir ficção. Os eventos enumerados no poema devem ter acontecido de fato, mas são uma realidade apenas para aquele que os viveu. Para a recepção, por outro lado, terão status de ficção, de algo alheio. O poeta “faz canção” a partir das entranhas de sua memória, subverte códigos e motiva o signo prosaico a ponto de deslocá-lo de sua referencialidade, para que ganhe nova leitura:

[...]

A gente brincava no meio da rua
Os meninos gritavam:

Coelho sai!
Não sai!

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão
(Dessas rosas muita rosa
Terá morrido em botão...)

(BANDEIRA, 1993, p.133)

Portanto, as lembranças evocadas no poema, das brincadeiras e outras peripécias infantis que se apresentam como lições vividas, suscitam não somente os sentimentos do sujeito, como também a possibilidade de reviver essas ações que podem ser aquelas da vida simples com os vendedores ambulantes, os pregões e as tradições.

[...]

Novenas

Cavalcadas

[...]

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas
[com o xale vistoso de pano da Costa

E o vendedor de roletes de cana

O de amendoim

que se chamava midubim e não era torrado era cozido

Me lembro de todos os pregões:

(BANDEIRA, 1993, p.133)

A oscilação da reminiscência trabalha e a vivência dessas ações do passado são evocadas com intensidade pelo sujeito, que “[...] recupera uma lembrança e evoca um período da nossa história” (BERGSON, 1999, p. 156). Faz-se a lembrança de outra Recife que “Foi há muito tempo...”, aquela que não existe mais, e somente é possível pela memória e invenção do poeta. Assim, fica quase visível a movimentação dos vendedores sugerida pela disposição dos versos na folha e uma alternância de métrica. A sonoridade dos versos impõe um ritmo e traz a fala do povo de uma maneira viva, tal qual o próprio anúncio do vendedor.

[...]

Ovos frescos e baratos

Dez ovos por uma pataca

(BANDEIRA, 1993, p.133)

Bandeira tem a habilidade de sair do lugar-comum, do que é óbvio para produzir não simplesmente nova informação, mas produzir o estético por meio da função *desconstelizadora*, deslocamento das palavras do seu uso comum para um novo arranjo:

[...] como suporte de certa poesia de simplicidade emocional quase tocada pela trivialidade, que no entanto se sustenta admiravelmente em tênues linhas de força graças ao efeito de singularização obtido pelo poeta com o

arranjo novo dessas aparentes banalidades sentimentais (in BANDEIRA, M. 1980, p. 284).

Assim, o banal, como uma feira livre, a brincadeira sonora com o nome do rio Capiberibe/Capibaribe e a apropriação das falas das crianças que cantam as cantigas, as brincadeiras no meio da rua, atuam como componentes dessa função desconstelizadora. Bandeira a utiliza quando recebe o convite para fazer um poema sobre a cidade de Recife. Faz poesia quando sai do lugar-comum e o termo Recife é liberado da simples condição de cidade histórica e geograficamente importante para o Brasil. Extrai o conteúdo da sua memória poética, desloca a história desse tempo e espaço e cria o seu próprio espaço e tempo: o Recife da infância do poeta. Conforme Luzia Aparecida B. Tofalini (2011), em *A força centrípeta da poesia lírica*, as palavras em sentido comum não são capazes de mostrar toda a subjetividade do sujeito e a poesia passa a ser uma exigência. Pois, “Só a poesia lírica pode, porque ela não traduz, ela sugere.” (2011, p.274). Uma singeleza emocional singulariza o novo arranjo sacralizado pelos nomes das ruas, as cantigas e as brincadeiras tradicionais, os mexericos nas calçadas depois do jantar, as cheias, o primeiro alumbramento, as novenas, as cavalhadas, os pregões, a vida que chegava pela boca do povo, a casa do avô. A palavra *amortalhada* remete-nos às revoluções da “Veneza Americana”, a Recife do devaneio e da fantasia. Esse composto de linguagem polissêmica não é somente do poeta, saiu do âmbito individual para o universal, faz parte da memória coletiva. O poema sugere que a Recife lírica do poeta, agora é a Recife do mundo.

A lírica e a arte estão intimamente ligadas à fantasia, essa por sua vez, remete-nos ao universo do sonho e à disposição para a criação. E é a fantasia que decompõe o ato de criação, conforme Hugo Friedrich, na obra *Estrutura da lírica moderna*, “Decompor e desfazer o real em suas partes - entendido como o perceptível sensorialmente – significa deformá-lo.” (1978, p.55). É preciso entender essa deformação não no sentido de desvirtuar ou deturpar negativamente, mas como alteração, como perda da forma primitiva e principalmente como processo de invenção, na produção de algo novo. Para esse crítico:

Na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que deformado. Aquele ‘mundo novo’, resultante de tal destruição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais. (1978, p. 55-56).

Essa deformação ocorre pela fantasia e pela força da alma, para decompor as partes e recriar, fazer algo original. Por isso, um incêndio, como o que podemos visualizar em

“Fogo em Santo Antônio”, o “sertãozinho de Caxangá”, a língua do povo, ou mesmo o simples ato de fumar e pescar escondido pode fazer aflorar o poético:

[...]

Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...

... onde se ia

fumar escondido

Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...

...onde se ia

pescar escondido

(BANDEIRA, 1993, p.133)

O trecho sugere uma decomposição positiva do real para uma criação ordenada através da memória e da fantasia. É o que vemos no poema “Evocação do Recife” (cf. Anexos, p.102), uma decomposição do que não se quer, ou seja, daquela Veneza Americana, da cidade das revoluções, da cidade dos grandes escritores. E sim “Recife sem mais nada”, “Recife da minha infância”. O “nada” é o elemento propulsor do processo de recriação. Após todo esse esvaziamento, começa o preenchimento, o que vem na sequência são inúmeras imagens extraídas da memória e do real decomposto. Em uma mescla de fantasia e engenho as cenas dessa Recife da infância do poeta vão brotando e a obra nasce.

[...]

Lá longe o sertãozinho de Caxangá

Banheiros de palha

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho

Fiquei parado o coração batendo

Ela se riu

Foi o meu primeiro alumbramento

[...]

Eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a mão nos
[meus cabelos]

(BANDEIRA, 1993, p.133)

Esse novo sai do âmbito comum e real para uma figura irreal, como as cenas líricas sugeridas pelos versos de “Evocação do Recife”, como algo a pertencer ao onírico. As imagens aparentam surgir naturalmente e, evocadas assim, não são mais simplesmente do poeta, elas transcendem a biografia. Já não se trata de idealização, embelezamento, mas de desrealização, como no desejo de Baudelaire (FRIEDRICH) “Desejaria prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul. Rimbaud comporá poesias sobre tais prados, artistas do

século XX os pintarão” (1978, p. 56). Desrealização e decomposição que se constataram em Bandeira. As pinceladas líricas compõem o novo quadro, os novos prados de uma nova Recife. Entretanto, a dialética entre preenchimento e esvaziamento, tal qual no poema “Canção do vento e da minha vida” está presente. Decompõe-se a Recife do real (das revoluções, dos literatos, dos Mascates), constrói-se outra, a adquirida pela memória inventiva do poeta (“Recife da minha infância”).

“Evocação do Recife” é um dos poemas mais longos de Bandeira (com setenta e nove versos), composto de versos livres, sem rigor com as rimas. No primeiro momento (do primeiro até ao oitavo verso) constata-se o processo de esvaziamento, o eu lírico apresenta a cidade sobre a qual não falará (mas já está a falar), “Recife sem mais nada”. Ante ao esvaziamento, resta o preenchimento. E é o que sugerem os versos de número nove (“Recife da minha infância”) até o número setenta e um (“A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem/Terras que não sabia onde ficavam”). Nessa segunda parte, o poeta nos apresenta um espaço e um tempo e ambos são preenchidos dos sublimes nomes das ruas, das “mitologias” da vida do poeta, como Aninha Viegas, Totônio Rodrigues. Ele apresenta dentre vários elementos, as brincadeiras do universo infantil e a singeleza dos primeiros amores. A simplicidade e espontaneidade do que é dito e o modo como os versos são dispostos vivificam de maneira intensa a memória do sujeito com as imagens apresentadas. Novamente, torna-se vazio. Esse esvaziamento é sugerido pelo tom nostálgico e a concretude da passagem do tempo nos últimos versos.

[...]

Recife...

Rua da União...

A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!

Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Meu avô morto.

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.

(BANDEIRA, 1993, p. 133).

O poeta vive pela imaginação e nesse viver pela imaginação cria a Recife da sua infância, presentifica e ressignifica através da memória-experiência os elementos para compor essa Recife. E no final do poema a constatação que o tempo dissolve, deteriora e

esvazia o que foi retomado. Essa deterioração é sugerida pelo léxico e uma disposição gradativa desses elementos que explora os espaços em branco.

Esse esvaecimento caminha do espaço macro, “Recife”; passa pelo intermediário, “Rua da União...”; e finda no espaço micro, “A casa de meu avô”. “Recife” é o espaço propulsor, evocado para apresentar um passado da memória inventiva do sujeito; a “Rua da União” representa a liberação da criação poética. É a junção de nome e ação, pois a “Rua da União” é o espaço dinâmico dos encontros, das brincadeiras, das cantigas, dos “mexericos”, dos “namoros”, das “risadas”, da “preta das bananas com xale vistoso de pano da Costa”, do “vendedor de roletes de cana” / “O de amendoim”, dos “pregões”. Finalmente, o interior do sujeito lírico intensifica-se, afunila-se com “A casa de meu avô...”, espaço de proteção, aconchego. Reza a lenda que a casa dos avós é o espaço onde tudo é permitido, não há as amarras e as regras impostas pelos pais.

Entretanto, nesse viver pela fantasia constata-se que tudo se acaba. E a pontuação organiza essa enumeração das coisas findas. As reticências, em especial, expressam a sensação de vacuidade, saudosismo desse passado evocado pelo sujeito lírico e que reverbera no presente, pois em um misto de lamento e contemplação ecoa: “Nunca pensei que ela acabasse!” / “Tudo lá parecia impregnado de eternidade”. Nesse inter-relacionamento de fantasia, existência e poesia, Recife é uma imagem-experiência e ganha uma nova significação através da linguagem poética. Linguagem que eleva Recife à condição de imagem e esta, por sua vez, à categoria de metáfora. Assim, o poema “Evocação do Recife” é um composto de espaço e tempo, é a imagem evocada pela memória inventiva do poeta e elevada à condição de metáfora. Recife é a metáfora de tempo. Por ele há o preenchimento e o esvaziamento das passagens boas e ruins da vida, como vimos no poema “Canção do vento e da minha vida”, no início desse estudo. Tempo que tudo esvaece. Pelo presente possibilita viver esse presente, evocar o passado e redimensionar o futuro.

Poesia *desentranhada* das mazelas humanas

O poeta vive pela imaginação, e nesse viver observa os *becos*, registra o cotidiano, ora alvo e terno, ora carregado de uma penúria prolongada e aguerrida. Registros esses que são vertidos em poesia pelas mãos do poeta. O objetivo é estudar a linguagem, bem como a relação da memória em um recorte social: a degradação humana. Seleccionamos os poemas “Meninos carvoeiros” e “Tragédia brasileira”, retirados do livro *Estrela da vida*

inteira. Tal escolha deve-se ao fato de constatar nesses poemas um falar sobre as mazelas humanas de modo sutil, elas ficam apenas sugeridas nas entrelinhas.

O discurso lírico (sendo a poesia o gênero da recordação) é o discurso mais afeito às sugestões da memória, razão pela qual lhe parece natural incorporar as vivências recordativas ou “verdades-líricas” não factuais, mas relatadas em contextos, cujas tramas, compostas de informações espaciais e temporais são via de regras interpretadas como transcrições da experiência concreta. Esse processo constituidor da lírica não é, no entanto, restritivo à criação estética e tem o seu paralelo no fenômeno psicológico conhecido como *falsas memórias*. De acordo com estudos da psicologia forense, por exemplo, estas *memórias* seriam distorções endógenas de informações, imagens, fatos não vivenciados, mas com os quais o seu portador teria mantido algum tipo de contato que lhe permitisse armazenar, embaralhar, e posteriormente recordar, como se fora um fato vivido. Esse tipo de memória são recordações de base essencialmente mnemônica, e não uma construção social. Trata-se, pois, de uma memória do esquecimento ativada por uma espécie de transcendência ou imemorialidade, que se poderia dizer: memória involuntária. Essas memórias construídas são como filamentos recordativos nos quais não é possível distinguir o que é evento original, comprovável, daquilo que foi incorporado involuntariamente na narrativa, sem que tenha sido referencialmente vivido. São lembranças de algo que pode não ter acontecido, cujo exemplo mais conhecido na literatura brasileira é o caso de Jorge de Lima, em cujas memórias incorpora a narrativa (presente também em sua poesia) de uma infância colorida, embalada por todas as circunstâncias positivas que um menino poderia desejar se vivesse em uma casa grande de engenho. Sabe-se, porém, que esse poeta jamais viveu em um engenho e que essa narrativa é uma projeção da memória infantil (CAVALCANTE, 1985). Não é, pois, diferente o caso de Manuel Bandeira que viveu parte da sua infância em Recife e parte em Petrópolis, no espaço urbano. Ele teve a infância embebida da figura paterna, das brincadeiras na rua, dos livros, da Preta Tomásia. Não viveu no campo, nem mesmo com os reveses da miséria, como visto nas imagens dos pequenos carvoeirinhos. O poeta confessa que grande parte de sua poesia *desentranha* da temporada em que viveu na Rua do Curvelo,

[...] em um apartamento no andar mais alto de um casarão quase em ruína, era pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhe às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na rua da União em Pernambuco. [...] foi na Rua do Curvelo que reapirei os caminhos da infância. (BANDEIRA, 1984, p.65).

O que o poeta faz é testemunhar no seu humilde cotidiano as mazelas humanas e a rotina da molecada a brincar na rua. E, assim projeta a sua memória inventiva e de forma sutil, ou até mesmo velada, transporta essa pobreza para a linguagem poética, como se pode perceber no movimento percorrido das crianças raquíticas, encarvoadas no poema “Meninos carvoeiros”:

“Meninos carvoeiros”

Os meninos carvoeiros
Passam a caminho da cidade.

- Eh, carvoero!

E vão tocando os animais com um relho enorme.

Os burros são magrinhos e velhos.

Cada um leva seis sacos de carvão de lenha.

A aniagem é toda remendada.

Os carvões caem.

(Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se
[com um gemido.]

- Eh, carvoero!

Só mesmo estas crianças raquíticas

Vão bem com estes burrinhos descadeirados.

A madrugada ingênua parece feita para eles...

Pequenina, ingênua miséria!

Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!

-Eh, carvoero!

Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoadado,

Encarapitados nas alimárias,

Apostando corrida,

Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos
[desamparados

(BANDEIRA, 1993, p. 115)

Essa lembrança-imagem interpretada pela inteligência do sujeito coloca essas imagens em uma sequenciação de movimentos como se fossem quadros a passar na nossa frente. Uma sequência narrativa de um ir e vir apresenta a rotina dos carvoeirinhos, que consiste em ir de madrugada a caminho da cidade e o seu retorno. Essa rotina é evidenciada pelos verbos “passam”, “vão tocando”, “voltam”, “vêm mordendo”, o marcador temporal “quando” reforça essa rotina, como se pode ver nos versos abaixo:

[...]

Passam a caminho da cidade.

[...]
E vão tocando os animais com um relho enorme.
[...]
Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,
[...]
Encarapitados nas alimárias,

O poema tem um ritmo dinâmico, próprio do registro que o poeta faz do universo infantil, com as brincadeiras, a pureza e a alegria intrínsecas às crianças. Todo esse dinamismo está acentuado nos vários verbos de ação, tais como: “trabalhais”, “brincásseis”, “apostando”, “dançando” e “bamboleando”. Por outro lado, os verbos predicativos estão em minoria: “são”, “é”, e “parece”. São utilizados como aporte para descrever o ambiente e apresentar o modo de ser dos seres:

[...]
A madrugada ingênua parece feita para eles...
[...]
A aniagem é toda remendada.
[...]
Os burrinhos são magrinhos e velhos.

Quanto à estrutura, o poema pode ser dividido em duas partes, que representam a ida para a cidade e a volta. A primeira parte é representada pelas três primeiras estrofes, a saída do universo rural para a cidade. A segunda parte (somente a última estrofe), por sua vez, o percurso de volta: da cidade para o campo. Entretanto, parece surgir mais uma possível etapa. Aquela introduzida por um parêntese, como se fosse uma zona neutra localizada entre o ir e o vir. O poema segue uma lógica linear de ideias e ações e eis que há uma quebra nessa sequência e surge o anacoluto, figura da retórica, para nos apresentar uma imagem nova na cena que estávamos a vislumbrar.

[...]
(Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um
[gemido.]

O momento de um parêntese, literalmente, a “velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido” remete-nos às “crianças raquíticas” e aos “burrinhos descadeirados” que o poeta nos apresenta nos versos seguintes. Sugere a apresentação da

degradação do humano e do animal, que não tem faixa etária específica e que coloca homens e animais no mesmo nível, as atitudes, o sofrimento de um, refletindo em outrem.

A entrada da velhinha em cena, de forma abrupta, parece objetivar mais a um apelo dramático do que a qualquer outra coisa. Ela reforça a composição de um cenário de desolação em que a agressão à dignidade humana está naturalizada pelas próprias circunstâncias em que as personagens estão envolvidas. A velha não é um mero abajur, num canto da sala, escondido pelos sofás, numa tomada de telenovela, ela é, com seus gemidos, o intensificador dos motivos de indignação que o poeta quer causar no leitor ao fazê-lo deparar-se com as condições degradantes de subsistência que ademais de estarem retratadas na humilhante situação de trabalho da anciã, também ganham holofotes no trabalho infantil e no comer o pão sujo dos meninos.

O segundo momento, localizado na última estrofe, quando do retorno, sugerindo pelo número de versos e as ações dos encarapitados, um ambiente com mais leveza e descontração.

Um levantamento dos elementos linguísticos nos remeteu a um percurso do ambiente rural para o urbano e vice versa, fizemos um contraponto entre o rural e o urbano:

Urbano	X	Rural
meninos	-	carvoeiros
crianças	-	carvoeirinhos
adoráveis	-	raquíticas
brincásseis	-	encarapitados
-	-	alimárias
-	-	espantalhos desamparados
-	-	trabalhais
-	-	relho enorme
-	-	madrugada ingênua parece feita para eles
-	-	passam a caminho da cidade
-	-	burros magrinhos e velhos
-	-	burrinhos descadeirados
-	-	cada um leva seis sacos de carvão de lenha
-	-	aniagem remendada

Os elementos do espaço rural são mais numerosos, sugerindo a representação da “Pequenina, ingênua miséria” na qual esses “carvoeiros” vivem. Em contrapartida, do espaço urbano, a nosso ver ficam somente as palavras “meninos”, “crianças”, “adoráveis” e “brincásseis”, como sugestão de serem a essência de como as crianças precisam viver, logo, sem trabalho infantil, somente serem crianças.

Os dados apresentados acima evidenciam que a contradição e a ironia são eixos possíveis do texto, “meninos tocando os animais com um relho enorme”, “Os burros são magrinhos e velhos”, “Cada um leva seis sacos de carvão de lenha”, “A aniagem é toda remendada.”, “Os carvões caem.”, “Os meninos carvoeiros”, “crianças raquíticas” “trabalhais como se brincásseis”, esses elementos descritivos retratam o absurdo com a naturalidade e a frieza que chegam a margear o realismo mágico. A condição desumana do ambiente é apresentada de forma jocosa. Os diminutivos são também geradores dessa contradição e ironia. Vejamos: “carvoeirinhos”, “burrinhos”, “magrinhos”, “velhinha” e “pequenina” são um contraste e sarcasmo ante a seres tão pequenos, realizando tarefas grandes.

Na *Estrutura da lírica moderna*, Friedrich afirma que dentre as possíveis condutas da lírica “[...] sentir, observar, transformar é esta última que domina na poesia moderna” (1978, p.17). Transformar é a tônica também na poesia de Bandeira, em que há a evocação de uma lembrança cotidiana e uma transformação ou transfiguração dessa lembrança. Essa lembrança por meio da memória é o que vai irradiar a construção do poema, objeto estético feito de linguagem, com a pontuação delimitando as etapas do dia a dia dos pequenos carvoeiros, as nuances sonoras, propiciando leveza a esse objeto.

O poema é construído pela capacidade de transformar o factual em poesia, essa iluminada pela “A madrugada ingênua...”, iluminada também por uma fala “_Eh, carvoeiro!” que parece admirar-se e ironizar ante a tamanha consternação, mas também ao modo como tudo é encarado pelos “carvoeiros” e pelo eu poético. Assim, voltamos à contradição e à ironia, “os meninos”:

[...]

Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,
Encarapitados nas alimárias,
Apostando corrida,
Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos
[desamparados!]

(BANDEIRA, 1993, p. 115)

A contradição reside no simples fato de o sofrimento causado pelo trabalho pesado e precoce não conseguir neutralizar a alegria própria da idade infantil, pois tudo parece ser festa para os meninos. O poema acaba servindo de denúncia (que não foi e nem tão cedo será escutada).

A óptica de Bandeira sobre as feridas sociais, como as que o poeta testemunhava no ir e vir dos passantes no morro do Curvelo compunham um ambiente que o

marcou. Pelo viés da memória inventiva ou da fantasia, essas feridas muitas vezes são manifestadas na arte e invadem a poesia lírica. Em “Tragédia brasileira”, embebido de elementos narrativos e análogo ao noticiário de jornal, há um eu poético que fala de maneira imparcial para apresentar um recorte dessas feridas. Vejamos o poema:

“Tragédia brasileira”

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade.

Conheceu Maria Elvira na Lapa – prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.

Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo o que ela queria.

Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranhou logo um namorado.

Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.

Viveram três anos assim.

Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.

Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, [La-

vradio, Boca do Mato, Inválidos...

Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.

(BANDEIRA, 1993, p.160)

Para o início da nossa análise chamamos a atenção para o título do poema “Tragédia brasileira”, como uma possível alusão à tragédia, palavra que deriva da tradição da Grécia Antiga, é um gênero estimado e imita ações nobres. Vejamos essa definição detalhada na *Poética* de Aristóteles:

A tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (1984, p. 245).

Diferentemente da comédia que é a imitação de homens inferiores e toda espécie de vícios, a tragédia por sua vez, não imita homens, mas ações nobres, como as de Misael: tirar Maria Elvira da vida⁵.

Vejamos primeiramente que, quanto à estrutura, o texto pode ser dividido em quatro blocos sequenciais, sugerindo os atos de uma peça teatral. A primeira é composta dos três primeiros versos, em que há a apresentação detalhada das características sociais das “personagens”, e o verbo “conheceu” marca o início do acontecimento. Misael, funcionário público com posição socioeconômica destacável, caminha, de certo modo, da ordem para a desordem; do outro lado, Maria Elvira, posição socioeconômica desfavorável, doente, descrita de modo pejorativo, considerando ser “prostituída com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria”, representa a impossibilidade diante da vida. Ela é apresentada de forma caricaturesca. O elemento “aliança” também é revelador de sua personalidade, já que, para que uma prostituta queira uma aliança, senão para se iludir?

A segunda parte corresponde aos versos de números quatro e cinco. Neles temos as ações do homem Misael, tal como um deus, ou um anjo bom, o benevolente, digno de ser imitado, ele torna-se também o proprietário de Maria Elvira, quando a “tira da vida”. Mais concisão e elegância o verso ganha com a expressão “tirou da vida”, nele ocorre a supressão da palavra prostituição, facilmente subtendida. “Tirou” Maria Elvira da única vida que ela conhecia: a prostituição na Lapa. O verbo “queria” destaca os desejos, as solicitações, as necessidades e os apelos da senhora soberana do coração de Misael.

[...]

Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no
[Estácio,
pagou médico, dentista, manicura...Dava tudo o que ela queria.

(BANDEIRA, 1993, p.160)

A partir do indicador temporal “Quando” começam as traições e também a peregrinação de Misael, que correspondem (estruturalmente) ao início da terceira parte do poema, seguindo até o verso quinze:

[...]

⁵ Há que se cogitar também se “tragédia” não está no sentido moderno do termo, já que o texto termina com uma morte, mas dirimir essa dúvida não é fundamental para este trabalho.

Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um
[na
morado.

[...]

Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos,
[Catumbi, La-
vradio, Boca do Mato, Inválidos...

(BANDEIRA, 1993, p.160)

O desajuste, ajuste e novamente desajuste, até chegar ao trágico. Assim é o curso de “Tragédia brasileira”. Joseph Campbell, em *O poder do mito* assinala que todos os acontecimentos amplos surgem da desarmonia.

Algo dessa ordem pode estar implícito nessa idéia ardilosa, simbólica. Em nossa tradição, a serpente do Paraíso atuou de modo semelhante. Exatamente quando tudo estava ajustado e perfeito, ela atirou uma maçã no cenário.

Seja qual for o seu sistema de idéias, ele não tem como abranger toda a vida, em sentido ilimitado. Quando você pensa que tudo está exatamente em seu lugar, aquele pregador de peças aparece, tudo vai pelos ares, você se altera e, assim, a história se repete. (1990, p. 239).

Quando tudo iria ajustar-se, eis que chega a desarmonia, pois Maria Elvira não consegue desvencilhar-se da sua existência de outrora e também não se curva às ordens e vontades do seu senhor. Semelhante ao que vivera antes, agora obtém um “namorado” após o outro. Os verbos vão novamente indicar a sequência dos fatos, às vezes adicionados de advérbios de negação. Interessante destacar os lugares para onde o casal mudava-se a cada traição que Maria Elvira cometera, tal quantidade de lugares sugere o descomedimento dessas traições, como também, quantas vezes Misael a perdoara. Para tal efeito há a utilização de substantivos próprios, entre eles: “Estácio”, “Rocha”, “Catete”, “Rua General Pedra”, até “Inválidos”. Esses nomes sugerem os nomes de ruas e de pessoas do cotidiano no poema, mas especialmente as tentativas infrutíferas ou “inválidas” representadas por “Inválidos”. Misael tenta insistentemente abolir as traições de Maria Elvira, salvá-la e salvar a si do fim trágico.

Na quarta parte do poema, representada pelos três últimos versos, a peregrinação de ambos encerra-se na Rua da Constituição. Ante a desordem e à degradação de “Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos”, o nome Constituição projeta-se com a ideia de imposição pela força da ordem, pois representa o conjunto de leis que rege a vida do cidadão, especialmente de alguém que fez todas as tentativas de manter a ordem. E como não se consegue, instaura-se a justiça, o crime passionai, matar em nome da honra, em outros

tempos (talvez o tempo da escrita do poeta), crime sem punição. A história de Misael e Maria Elvira sugere ter sido originada nas crônicas jornalísticas, momento oportuno para reportarmos-nos ao título: um fato/tragédia comum em terra brasileira. Outro sentido possível é o oposto à ordem, ante a alguém “privado de sentidos e de inteligência” e que chega ao extremo da condição humana para cometer a transgressão.

Assim, Maria Elvira morre duas vezes, quando é tirada da prostituição na Lapa, única vida que conhecia e morre com seis tiros, ambas, pelas mãos de Misael. O excesso de tiros marca o descomedimento das personagens em ultrapassar, por um lado os limites das traições e por outro lado, a resignação em suportar essas traições. Desse modo, ambos sucumbem à força da paixão e concretiza-se, assim a tragédia anunciada no título.

[...]

Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e
[de
inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída
[em de-
cúbito dorsal, vestida de organdi azul.

(BANDEIRA, 1993, p.160)

Porém, instigante é que Maria Elvira é encontrada morta pela polícia, em decúbito dorsal, vestida de organdi azul. Para levantarmos um possível sentido desses elementos buscamos o significado do azul no *Dicionário de símbolos*, e verifica-se que, esta cor denota suavização das formas, com exceção do branco, é a cor mais pura, como também:

Os movimentos e os sons assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p.107).

O único momento do texto que faz referência à roupa de Maria Elvira é quando ela é encontrada morta, pela polícia. Primeiramente, o organdi é um tecido leve e transparente. Essa claridade sugere a transparência do relacionamento do casal, a situação do encontro “na Lapa” e a transparência dos casos amorosos de Maria Elvira aos olhos de Misael.

Verifica-se que “Tragédia brasileira” é uma alusão ao gênero tragédia, enquanto a utilização de uma linguagem ornamentada com ritmo e harmonia; há a evidência de uma ação nobre: a retirada de Maria Elvira da prostituição. Entretanto, fica a segunda ação:

a retirada de Maria Elvira da vida, ou seja, a morte. Essa é uma ação nobre? É uma ação para ser imitada, tal qual o mito da tragédia grega? Fica a interrogação. Campbell assegura que os

Mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos. (1990, p.16).

Se os mitos são histórias de uma busca constante da verdade, as personagens criadas por Bandeira são mitos modernos dessa busca inerente ao ser humano da verdade, de sentido e de significação que atravessa os tempos. A vida dessas personagens seguia o seu curso tal qual um rio segue o seu caminho, mas a necessidade de compreender o sentido dessa vida move as ações de Misael e de Maria Elvira. Conforme assinala Campbell, “O grande momento do mito medieval é o despertar do coração para a compaixão, a transformação da paixão em compaixão” (CAMPBELL, 1990, p.129). A paixão transforma-se em compaixão como o mito na Idade Média, e Misael conduzido por esse sentimento “tira” Maria Elvira da vida por duas vezes, ou melhor, da prostituição e da existência. Porque “A palavra “compaixão” significa, literalmente, “sofrer com” (CAMPBELL, 1990, p.176). Pressupõe-se que, derive desse “sofrer com” a atitude de um ser humano que se encontra em sua zona de conforto (“Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade”), dar a possibilidade de uma nova vida a alguém que está no extremo da degradação humana (“Maria Elvira na Lapa – prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria”).

As ações, os contrastes e o sofrimento das personagens denotam sacrifício que traz à memória a ideia de compaixão pelo ser dilacerado. Ainda, de acordo com Campbell “Existe aí uma dimensão mística da função espiritual do sofrimento neste mundo. Aquele que sofre é como se fosse o Cristo, que vem até nós para evocar aquilo que transforma a besta humana predadora num ser humano válido. Isso é a compaixão.” (CAMPBELL, 1990, p.130). E não se trata de identificar uma ação nobre ou uma ação medíocre como outrora, e sim observar a simbologia da consternação humana, por meio do paradoxo da fé cristã. O estudioso busca a sacralização da misericórdia divina na Bíblia sagrada, Epístola de São Paulo aos Romanos: “Pois Deus condenou todos os homens à desobediência, para que pudesse mostrar sua misericórdia para com todos”. (CAMPBELL, 1990, p.130). Bandeira parece ser

sabedor do mito divino da piedade àqueles que sofrem e cometem erros e assim, imprime a compaixão nos versos de “Tragédia brasileira”, porquanto:

Você não conseguirá ser tão desobediente que a misericórdia de Deus não consiga alcançá-lo – portanto, dê-lhe uma oportunidade. [...] O grande pecador é o grande incentivador da compaixão de Deus. Essa é uma idéia essencial em relação à paradoxologia da moralidade e dos valores da vida. (CAMPBELL, 1990, p.130).

Misael e Maria Elvira, os pecadores, de acordo com a memória da fé cristã, são movedores da compaixão de Deus. Ela (Maria Elvira) devido aos contrastes dos valores que traz arraigados “Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranhou logo um namorado” e “Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. / Não fez nada disso: mudou de casa.”. E assim, a história se repete, até o desfecho trágico e surpreendente. O leitor surpreende-se pelo excesso de traições e o excesso de perdão. Quando são apresentados os locais em que ficam sugeridas as traições, parecemos estar adentrando a um círculo vicioso. A demasia do adultério remete à compaixão (dos homens e de Deus) pelo ser pecador. Compaixão que seduz Misael para o desfecho trágico, porquanto após tamanha comisseração, pode ser merecedor da compaixão divina, como também a compaixão do leitor. Por isso, o poema é apresentado quadro a quadro, em uma sequência cronológica, semelhante a uma narrativa. Assim, o leitor pode acompanhar passo a passo as ações dessas personagens e fazer o seu juízo de valor, ante a um poema que propicia reflexão acerca de valor e comportamento humanos. As personagens sugerem ser a representação do mito moderno que inspira a compaixão, conforme Campbell, “Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo” (1990, p.37), uma vez que somos feitos da mesma argila, os dramas humanos são análogos desde os tempos imemoriais e são esses dramas que motivam os valores humanos, bem como os valores do universo.

A nobreza de tirar Maria Elvira da “vida fácil” caiu sobre Misael como uma condenação já que ela atendia aos apelos de sua natureza ou a princípios que lhe foram inculcados por suas próprias circunstâncias ao longo de sua formação psicológica. Não é fácil lutar contra a natureza humana, essa acompanhará a pessoa por onde quer que vá, imune seja a coerções brutais, seja a coerções carinhosas.

As marcas narrativas na lírica

Bergson afirma que “não há percepção sem lembrança” (1999, p. 30) e dessa lembrança retemos apenas signos. Por sua vez, conforme o *Dicionário de teoria da narrativa*. “A narratividade é o fenômeno de sucessão de estados e de transformações, inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido” (REIS; LOPES, 1988, p.69). E considerando que a narratividade e a memória potencializam-se mutuamente, e que ambas são intrínsecas na poesia de Manuel Bandeira, nosso objetivo é mostrar o modo como a memória é utilizada na construção de poemas líricos que possuem carga de elementos de narratividade, especialmente nos poemas “Na rua do sabão” e “Namorados”, do livro *Estrela da vida inteira*.

Essa apresentação de uma sucessão de estados e transformações se faz presente na poesia de Bandeira. Assim, transformará a brincadeira de soltar balões e a conversa de namorados em textos literários.

Há pelo menos três maneiras de se fazer uma crítica da memória nas artes. E essas três maneiras corresponderiam a nosso ver aos modos como as artes lidam com o espaço e com o tempo na clássica distinção entre artes espaciais, artes temporais e artes mistas. Comumente ligada ao tempo e mais evidentemente perceptível nas artes verbais ou mistas, a memória não é um fenômeno puramente subjetivo, que se manifestaria por meio da duração; é também uma instância plástica, inscrição material perfeitamente identificável (locais, monumentos, objetos etc.). Essa dupla característica, ou o intervalo entre uma e outra, permite-nos reconhecer uma terceira instância, que se configura como construção psíquica de imagens materialmente inexistentes, como são exemplos os devaneios, as sensações auditivas e as imagens poéticas. A memória se manifestaria nas artes, portanto, por meio da narratividade (instância temporal), da plasticidade (instância espacial) e por meio da imagem (instância virtual).

Entre as formas de artes parece ser na literatura, especialmente quando se estrutura por meio da narratividade, que a memória melhor se revela ou se torna pelo menos mais perceptível ao senso comum. Daí se poder dizer que a narratividade em poesia, dada a sua natureza horizontal e sintagmática, é uma das portas de acesso para a memória e para a recordação. Essa natureza, como se transgredisse a índole do poema lírico, afirma-se pela presença de simulacros dos elementos estruturais da narrativa como personagem, tempo,

espaço e voz, a exemplo do que caracteriza a forma conhecida como *balada*, que se presta tanto à evocação como ao registro histórico.

É por esses aspectos que se poderia considerar a narratividade – como estratégia poética – um dos elementos organizadores da memória na poesia de Manuel Bandeira. Há, contudo que se distinguir a memória como instrumento e matéria para a criação lírica e a mera recordação. Uma das formas de se explicar o afastamento ou distinção entre memória criativa e lembrança consciente, assegurando-se à literatura o caráter inventivo, é reportando-nos a alguns estudos de psicologia, como os do psicólogo americano Daniel L. Schacter (1996), embora a poesia ou mesmo a literatura não sejam os seus objetos de reflexão. Desse autor, interessa-nos especialmente a noção de *memória implícita*, por oposição à de *memória explícita*, isto é, a recordação consciente.

A memória implícita seria uma atividade mental que escapa à consciência. Isso pode ser explicado, por exemplo, pelo fato de pessoas amnésicas não se lembrarem de alguém que lhes foi apresentado, mas reagirem positiva ou negativamente se a pessoa apresentada foi agradável ou desagradável em seus encontros precedentes. Como na memória mítica, alguns aspectos memoriais são acionados involuntariamente, enquanto outros seriam acionados pela razão. Vê-se, portanto, que há um campo da memória que tende à estabilização, à normatização e se organiza por uma espécie de recorrência referencial, causal e sintagmática, e por isso assemelhada a uma resultante centrífuga. Trata-se, pois de uma estruturação lógica que se ocupa de organizar a experiência concreta do sujeito, seja ela de ordem referencial ou emotiva, uma estruturação não infensa ao pensamento por imagem, pois se trata de um traço dominante e não da exclusão de um dos eixos, como, aliás, se organiza a linguagem (JAKOBSON, 1983, p. 485). Por outro lado, há um campo que tende à desestabilização da língua, ao relativismo das formas, ao estranhamento, à inovação, e por isso – dado o seu caráter dinâmico e plástico – assemelhado à noção de resultante centrípeta que caracterizaria a linguagem poética, no sentido de que estaria voltada para si mesma. Aplicadas à criação verbal, essas forças e essas noções de memória ajudariam a explicar a constituição do discurso (centrífugo) em que se evidencia a função social da língua e, por outro lado aqueles discursos (centrípetos) em cuja constituição se evidencia a função estética da linguagem ou o pensamento por imagens. Estes, relacionados ao que chamaríamos propriamente de memória, aqueles ao que se poderia chamar de recordação. Apesar da distinção, os dois modos de manifestação são igualmente necessários à constituição lírica de teor memorialista. Se um permite a comunicação com o mundo e com a cultura, o outro seria responsável por assegurar a natureza do fenômeno literário, de maneira que, numa analogia com a manifestação da

função poética (JAKOBSON, 1971), a memória involuntária agiria sobre a memória voluntária, ampliando um ponto do passado como lembranças independentes, essas propiciam o devaneio natural da poesia.

Devaneio que nem sempre se faz compreensivo, pois há uma intenção de obscuridade na lírica. E caso ser compreendida fosse uma característica da poesia, não teríamos escritores de versos, como indica Friedrich, “A poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação” (1978, p.16). Bastar a si mesma e ser pluriforme, tornando os conteúdos estranhos, deslocando-os do âmbito familiar são alguns dos aspectos da lírica moderna. E ainda, conforme indica esse crítico “Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua”. (1978, p.17). O poeta participa da criação não como indivíduo, como experiência vivida, mas como um intelecto que faz poesia, utiliza a palavra como objeto para a sua arte e experimenta transformar, através da fantasia, algo simples de significado em matéria poética.

Poética que tem algumas nuances. Uma delas é a presença da narrativa na poesia, conforme Cassiano Ricardo

[...] postula a existência de poesia na prosa de ficção e postula que onde quer que, num poema, se encontre narrativa, há ficção na poesia. É que se deixou para trás o conceito de que a poesia trabalha com a língua e a narrativa com as vozes e entendeu-se que as poesias têm vozes, ou seja, constituem um misto de prosa e poesia. (TOFALINI, 2011, p. 276).

A poesia é um composto feito de linguagem e apresenta as suas vozes, em um eu lírico, que incorpora, por sua vez, traços narrativos e muitas vezes chega-se a confundir a poesia com a prosa. Mas, trata-se de criar imagens e dar a essas imagens traços de narrativa, entretanto organizadas em forma de poema. Não se trata desse modo, de texto narrativo. Robert Scholes e Robert Kellogg (1977, p. 02) esclarecem que duas características básicas da narrativa são a estória e um contador de histórias, e que a narrativa tanto pode representar o real como também ilustrá-lo. No primeiro caso parece-nos criar uma réplica da realidade, ou fazer uma alusão ao invés de transmitir uma impressão total e convincente do mundo real, procura remodelar e captar o real, é mimética. Por outro lado, a narrativa ilustrativa é figurada, sugere um aspecto da realidade, ou seja, que foi feito ou modificado para expressar certo efeito estético.

Entretanto, é imperioso que a poesia seja utilizada para representar toda a subjetividade humana, através de uma linguagem conotativa, quando se discute sobre a arte de contar histórias, mais especificamente o “fim da arte de contar”, que está intrinsecamente ligado à morte do romance, esse que cada vez mais se afasta da representação. Com essa falência, a ação e a intriga tradicionais tendem à dissipação e a força centrípeta da poesia lírica evidencia-se na narrativa. A poesia lírica que entre outras atribuições, é questionadora, autorreflexiva: “É ela que impede a desagregação das categorias narrativas” (TOFALINI, 2011, p. 277). Com sua força dirigida para dentro do texto, impede o esmaecimento da narrativa, pois “[...] só a poesia é capaz de catalisar os elementos dispersos do ser, assim como só ela pode impedir a dispersão dos elementos narrativos, agindo como força de atração.” (2011, p. 278). O vigor da poesia lírica faz com que a narrativa resista e permeie outros gêneros, especialmente a própria poesia. Borges, no ensaio “O narrar uma história” em *Esse ofício do verso* discute a importância do retorno da épica ou epopeia, poema longo que conta os feitos heroicos das personagens e lembra que outrora:

[...] o narrar uma história era essencial, e o narrar uma história e o declamar o verso não eram pensamentos como coisas diversas. Um homem narrava uma história; cantava-a; e seus ouvintes não o tomavam como homem empenhado em duas tarefas, mas antes como um homem empenhado numa tarefa que tinha dois aspectos (2000, p. 58-59).

Ao falar da épica, o crítico apresenta o homem que desempenha uma tarefa que tem dois aspectos: o de contar e cantar uma história. E mais adiante conclui “Não creio que um dia os homens se cansarão de contar ou ouvir histórias. E se, junto com o prazer de nos ser contada uma história, tivermos o prazer adicional da dignidade do verso, então algo grandioso terá acontecido” (2000, p. 62). Contar e ouvir histórias parecem coisas intrínsecas ao homem. Evocamos as ideias de Borges, por virem ao encontro da nossa proposta de estudar a memória em poemas que aparentam narrativas. Pois de certo modo, nos poemas que aqui apresentamos, vemos esse encontro do contar e do cantar versos. O primeiro poema a ser analisado é “Na rua do sabão”, com ritmo intenso traz o tema do cotidiano através da reminiscência do universo infantil, a brincadeira de soltar balões e as cantigas tradicionais.

“Na rua do sabão”

Cai cai balão
Cai cai balão
Na Rua do Sabão!

O que me custou arranjar aquele balãozinho de papel!
Quem fez foi o filho da lavadeira.
Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.
Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos...

Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.

Ei-lo agora que sobe - pequena coisa tocante na escuridão do céu.

Levou tempo para criar fôlego.
Bambeava, tremia todo e mudava de cor.
A molecada da Rua do Sabão
Gritava com maldade:
Cai cai balão!

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos que o tenteavam.

E foi subindo...

para longe...

serenamente...

Como se enchesse o soprinho tísico do José.

Cai cai balão!
A molecada salteou-o com atiradeiras
assobios
apupos
pedradas.

Cai cai balão!

Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas municipais

Ele, foi subindo...

muito serenamente...

para muito longe...

Não caiu na Rua do Sabão.

Caiu muito longe... Caiu no mar - nas águas puras do mar alto.

(BANDEIRA, 1993, p.119)

Não se trata de uma ficção, nem tampouco algo que envolve o leitor pela trama, mas uma organização, um modo de ser que faz o leitor seguir uma sequenciação da brincadeira de soltar balões: brincadeira evocada pela memória, em uma mescla do gênero lírico e narrativo, de folclore e ambiente urbano. Há um diálogo com a cantiga da tradição

oral “Cai cai balão” que está no imaginário popular e é tema lúdico no sem fim do tempo/espço, texto breve, versos curtos, de fácil memorização. As cantigas de roda ou cirandas (ARAÚJO, 2013) são um tipo de canção popular própria à brincadeira de roda e transmitida oralmente, um costume arraigado na vida brasileira, sendo que as mais conhecidas no Brasil têm origem europeia. A brincadeira consiste em formar um grupo, em geral de crianças, dar as mãos e cantar uma música com características próprias, geralmente com coreografias, com letras fáceis, melodia e ritmos equivalentes à cultura local. Os temas normalmente são referentes à realidade da criança ou ao seu universo imaginário, conforme se vê abaixo:

“Cai cai balão”

Cai cai balão, cai cai balão
Na rua do sabão
Não cai não, não cai não, não cai não
Cai aqui na minha mão!
Cai cai balão, cai cai balão
Aqui na minha mão
Não vou lá, não vou lá, não vou lá
Tenho medo de apanhar!

Apresenta esse texto uma melodia simples, fácil de memorizar, cujo tema do universo infantil é a brincadeira de soltar balões. Há no poema de Bandeira uma apropriação do estribilho da cantiga, como também da temática, uma proximidade apontada por alguns críticos de intertextualidade. Ligia Perrone-Moisés (1978) diz que:

[...] a intertextualidade é este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações. (p. 63).

Parece-nos que não se escreve no vácuo e sim a partir de algo, é o que sugere o poema “Na rua do sabão”, um texto composto de uma cantiga de roda e também da brincadeira de soltar balões, um costume popular retratado também por Candido Portinari, em especial na obra “Meninos soltando balões”. O poema mostra a realização de uma tarefa, de uma brincadeira em todas as suas etapas, a começar pela confecção do objeto, detalhada na segunda e terceira estrofes, como se fosse a construção e o resultado desse processo. O objeto para alguns oferece encantamento se olhado de longe, enquanto que para outros não, e sim uma torcida infinita para que ele (balão) caísse.

[...]

Ei-lo agora que sobe - pequena coisa tocante na escuridão do céu.

[...]

A molecada da Rua do Sabão

Gritava com maldade:

Cai cai balão!

(BANDEIRA, 1993, p.119)

Soltar balões é uma brincadeira que também requer ressalvas. Assim, é introduzida a figura de linguagem, o anacoluto, como representação de palavra de ordem, de advertência e da razão, o que ocasiona uma quebra no discurso e no ritmo:

[...]

Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas
[municipais.

(BANDEIRA, 1993, p.119)

Ritmo construído pela pontuação acentuada que sugere o estado de incompletude do sujeito, principalmente com as exclamações e as reticências, encharcando essa “Rua do sabão” de nostalgia, que caracteriza também uma organização do processo de construção.

Outro ponto pertinente para chegarmos ao significado do texto são as etapas de composição tanto do poema quanto da brincadeira, a confecção, a soltura, a subida do balão, até a queda final. Essa gradação é sugerida pela reiteração de verbos em maioria no presente e no pretérito, destacamos aqui alguns que julgamos delineadores dessas etapas: *cai, custou arranjar, comprou, cortou-o, compôs, ajustou, Ei-lo, criar, gritava, entesou, enfunou-se, arrancou, foi subindo, salteou-o, advertiu, são, caiu*. Essa gradação é intensificada com o tom narrativo que essa sequência de verbos propicia.

Não há o exclusivismo de querer o objeto representativo do belo (balão), como se vê na cantiga (“Cai aqui na minha mão”), mas o desejo do eu lírico, que ele suba cada vez mais, para ser contemplado à distância.

[...]

Ei-lo agora que sobe - pequena coisa tocante na escuridão do céu.

[...]

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos que o
[tenteavam.

(BANDEIRA, 1993, p.119)

“Na rua do sabão” dialoga com a cantiga de roda da tradição oral e também com o lúdico do soltar balões. O resultado é um objeto de arte novo que sugere ser saboreado em todas as etapas, desde a sua feitura até o momento em que ele ganha vida própria, e por sua vez, ganha o mundo, foge do alcance do humano e fica refém somente do ocaso.

Esse ir para o lugar nenhum contrasta com as pinceladas de concretismo que o poema ganha. Os versos livres, muitos deles nominais, proporcionam uma exploração do espaço da folha em branco, considerando que a distribuição e o tamanho dos versos sugerem a imagem de algo subindo, tocando a escuridão infindável da noite. O texto é carregado de vida, é muito intenso, em especial quando se olha o lúdico, a alternância da disposição dos versos. E essa intensidade evidencia-se ainda mais com o uso dos verbos em gerúndio “subindo” e os advérbios “serenamente”, “muito” e “longe”:

[...]

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos que o
[tenteavam.

E foi subindo...

para longe...

serenamente...

[...]

Ele, foi subindo...

muito serenamente...

para muito longe...

(BANDEIRA, 1993, p.119)

A sequência dos substantivos também chama a atenção

[...]

Cai cai balão!

A molecada salteou-o com atiradeiras

Assobios

Apupos

Pedradas.

Cai cai balão

(BANDEIRA, 1993, p.119)

Os versos aludem ao movimento gradativo de uma saraivada de tiros que acometem o balão, mas ele ainda resiste. Somente depois a queda fatal.

[...]

Caiu muito longe... Caiu no mar - nas águas puras do mar alto.

Eis que se chega ao fim do texto e surge o inesperado, a evocação feita “com maldade” para que o balão caísse não se concretiza, quebra-se a trajetória esperada. Quando cai muito longe, surpreende o leitor. O poema tal qual a brincadeira é uma alternância entre o baixo e o elevado, o humilde e o sublime que, muitas vezes está presente na poesia de Manuel Bandeira e é percebida na disposição dos versos, nas repetições e na pontuação. Como inferimos anteriormente, a construção do poema, do balão e da brincadeira compartilha do mesmo processo. A composição e os passos para soltar o balão, até o momento em que ele cai “nas águas profundas do mar alto” são semelhantes ao processo de feitura do poema, que de forma gradual, está marcado pela pontuação e os verbos de ação como elementos de narratividade em um deslindar para a composição do significado.

O pano de fundo do texto deve ser então o poema que, gradativamente ganha forma, como o balão, objeto de arte que tem como função ser olhado, a metapoesia faz-se presente. Percebe-se uma superfície lisa, um terreno um tanto escorregadio que, pode ser a poesia. Uma rua em sabão que se escorrega, mas também que tem partes porosas, e é possível se perder admirando as bolhas de sabão, rumo ao céu, tal qual a um balão. Elas têm dois aspectos que merecem destaque: o fato de refletirem uma imagem e o de serem efêmeras. Quanto à simbologia Chevalier e Gheerbrant, (2002) atestam que “A bolha de ar ou sabão – essa bolha de azul-celeste que meu sopro aumenta, escreve Victor Hugo – simboliza a criação leve, efêmera e gratuita, que estoura subitamente sem deixar vestígio”. (p.138). A bolha de sabão é uma esfera constituída de um invólucro muito fino de água e sabão que reflete as cores do arco-íris, logo é passageira. Essa *imagem-lembrança* desperta a magia do lúdico e o contemplativo de uma criação.

Conforme Bergson, todas as vezes que se vai analisar o próprio movimento da memória que trabalha, constata-se que é impossível distinguir onde começa e onde termina a lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção. E a pergunta:

Trata-se de recuperar uma lembrança, de evocar um período de nossa história? Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. (1999, p. 156).

A recuperação de uma lembrança e evocação de um período da história tal como o registro de uma imagem por uma câmera parece ser o que temos quando analisamos o

movimento da memória que está presente nas artes. E é o mesmo movimento que percebemos em alguns poemas de Manuel Bandeira.

Como demonstra a professora Mary J. Carruthers (2011), viajando-se em pensamento – pela recordação – pode-se chegar à inteligência das coisas. Trata-se a nosso ver de narrativizar ou ordenar as imagens vividas ou imaginadas e tecer com uma e outra ou com ambas, entrelaçadas, uma realidade íntegra, com um grau particular de autonomia. Essa construção, portanto, não guarda paralelo apenas com os fenômenos da psicologia individual ou das artes. Está na própria constituição da realidade como sugere o sociólogo Jean-François Dortier ao afirmar que “[...] os grupos sociais organizados, as nações e famílias tendem a forjar um passado que seleciona e idealiza certos eventos, recalcando e obscurecendo outros. As cerimônias coletivas, os monumentos aos mortos e as narrativas veiculam também uma memória” (2010, p. 394) social com fartas doses de invenção, ainda que transmitida entre gerações e que integrem a cultura como mito ou como realidade. Daí se poder dizer que em matéria de discurso tudo é invenção e realidade. E, se o discurso lida deliberadamente com a memória, a distinção – se assim se pode dizer – estaria na própria natureza do discurso: se as artes a tomam em sua imanência como motivo e como matéria, outros discursos podem visar a apenas a sua exterioridade, cujo valor simbólico é sobretudo de teor indenitário, social e político.

Há uma relação íntima entre recordar o passado e imaginar o futuro: as imagens da atividade cerebral resultantes desses processos aparentemente opostos são muito parecidas, razão porque se poderia afirmar que recordar o passado é planejar o futuro. É razoável, portanto, admitir que a memória recordativa sirva de base para a memória criadora e que o processo criativo na poesia se dê por um processo de esmaecimento da memória voluntária, ordenada, sintagmática, para que se manifeste a memória paradigmática, sinestésica, involuntária, que tem em si (sem descartar, contudo, os elementos do mundo factual) o seu próprio objeto. A criação, pois, como um devaneio, é a memória do futuro. O imaginado que está por vir. A poesia, por sua vez, não se faz pela lembrança, mas pelo esquecimento. É o apagamento do factual, o devaneio da verdade, o estremecer das certezas que leva à recordação inventiva ou devaneio voluntário da poesia.

Devaneio que propicia ao poeta inventar e transformar acontecimentos cotidianos em poética, essa que às vezes contém precisão de detalhes, sequenciação de fatos que leva o leitor à impressão de estar diante de uma narrativa, como podemos constatar no diálogo efetivado pelo casal de apaixonados no poema “Namorados”:

“Namorados”

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:

-Antônia, ainda não me acostumei com o seu corpo, com sua cara.

A moça olhou de lado e esperou.

-Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma lagarta
[listada?

A moça se lembrava:

-A gente fica olhando...

A meninice brincou de novo nos olhos dela.

O rapaz prosseguiu com muita doçura:

-Antônia, você parece uma lagarta listada.

A moça arregalou os olhos, fez exclamações.

O rapaz concluiu:

-Antônia, você é engraçada! Você parece louca.

(BANDEIRA, 1993, p.142)

“Namorados” é um convite ao universo pueril, à descoberta do amor, em tom coloquial assemelhando-se a um simples diálogo, a não poesia, na superfície. Entretanto, com um pouco de profundidade, percebe-se uma poética experimentada, pois se faz poesia sem dizer e parecer que é poesia. Para tal efeito, o poeta *pinça* através da memória, imagens da infância.

[...]

-Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma lagarta
[listada?

A moça se lembrava:

-A gente fica olhando...

(BANDEIRA, 1993, p.142)

Assim, a lagarta listada é a metáfora do belo, de coisa rara e preciosa, mas também estranha. E por que engraçada e louca? É talvez a pitada de humor ao amor e também o contraste e ironia de não se conseguir definir o amor. Ou a resposta esteja no verso “A meninice brincou de novo nos olhos dela.” (grifo nosso), centrada especialmente no substantivo “meninice” e na ação através do verbo “brincou”. Esse “brincou” pode ser só um lembrar, mas também um lembrar-se de um modo vivo, que chega a fazer a lembrança reviver, volta a fazer aquela ação, que não se sabe qual é. Há uma dualidade entre o que é dito e não dito, pois não é transparecida pela linguagem, apenas sugerida.

Mas especificamente nesse poema, fomos atraídos pela marcação das falas das “personagens”, algo semelhante a uma voz dramática de personagens que constituem uma narrativa valendo-se do discurso direto para simular um diálogo. Essa voz dramática aparece

reiteradamente no poema e é marcada pelo uso dos verbos de elocução, seguidos de pontuação própria:

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:
- Antônio, ainda não me acostumei com o seu corpo, com sua cara.

(BANDEIRA, 1993, p.142)

Para tal conjectura, apoiamos em T.S. Eliot, no ensaio “As três vozes da poesia” da obra *De poesia e poetas*, a primeira é a voz do poeta que fala consigo, a segunda é a voz do poeta que fala com outro, que se dirige a uma plateia e uma terceira voz, que é

[...] a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática que fala em versos [...] o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a uma outra personagem imaginária. (1996, p.122).

O eu poético cria uma personagem imaginária, que por sua vez fala também com uma personagem imaginária, versos dramáticos estabelecem o diálogo de “Antônio” e “o rapaz”. Essa terceira voz parece-nos ser a voz do poeta nos versos de “Namorados”. A partir do natural e do prosaico, o resultado é um poema simples, semelhante a um diálogo em uma poesia para ser saboreada, tal qual o tempo da juventude.

Cumprе salientar que o efeito poético proposto pelo poema orbita o estranhamento, o choque, o impacto. O termo “doçura” é o modalizador do discurso e eufemisa o xingamento “louca”, ele é a chave para nos desconectar da referencialidade e nos transportar para a dimensão da intenção do poeta, aquela que desfaz a gratuidade da agressão e põe em seu lugar a expressão despojada de uma idade que fala com códigos próprios.

Este capítulo “Bandeira: pelo viés da memória o real vertido em poético” visou a discutir um pouco como Bandeira mergulha nas águas do passado para recolher tesouros guardados nos navios da infância e juventude. Ele brinca com as ideias, lustra as imagens com uma narrativa fina, sem circunlóquios, direta, que nos toca no íntimo de nossas próprias lembranças. Ele inventaria uma coleção de imagens, as transforma em palavras e monta um acervo de memória coletiva que vem à tona com um simples processo de associação. Bandeira nos dá a chave, nós abrimos o portal desse infinito espaço chamado memória.

IV- CONSIDERAÇÕES FINAIS

IV- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Memória e invenção poética caminham juntas na poesia de Manuel Bandeira. Ele explorou os recursos que sua própria experiência lhe facultou ao longo de seu amadurecer poético com criatividade e diversidade. Bandeira percorre os labirintos da memória como quem se aprofunda em uma mina inesgotável de metais preciosos que são paradoxalmente os elementos cotidianos mais prosaicos que se possa imaginar. Porém, em suas mãos essa matéria ganha uma mística reveladora do sublime que se esconde nas entrelinhas das relações humanas, transpondo diferentes níveis da criação.

Ele muitas vezes faz uma poesia “integral”, aquela que enfatiza efeitos sonoros e semânticos. Podemos constatar essas assertivas no rememorar que o poeta faz na tradição escrita e oral, nos elementos prosaicos que povoam seus textos.

A memória literária busca na forma fixa canção um recurso para se falar de tempo, e o que se vê é uma brincadeira sonora como a nos embalar no movimento do vento, do tempo que passa. Mas ao mesmo tempo é ambígua, pois traz os contrastes e com eles a ironia: a vida é um todo com preenchimento e perdas.

Da tradição temos “O cacto” imagem tirada do seu habitat natural “o seco Nordeste”, para compor uma paisagem urbana, imagem, uma imitação de Laocoonte e Ugolino, mitos da Antiguidade. Assim, o poeta harmoniza a tradição e o moderno e compõe um objeto estranho e belo, como são as figuras mitológicas e o cacto do sertão.

Por outro lado, há a leveza do rememorar a tradição oral, através das cantigas e brincadeiras, em que imagens-lembranças são vivificadas na memória do poeta e na nossa memória, imagens dotadas de simbologias, tal como a figura do anel (que é de vidro), as insígnias militares em “Senhor capitão”, do balão que sobe para o mar alto.

Se havia a ideia de uma poesia de circunstâncias e desabafos, agora não mais. Há uma aderência ao real, e uma subversão constante para transfigurar o prosaico em estético. É o que pode ser constatado em “Poema só para Jaime Ovalle” e “Evocação do Recife”. No primeiro, o texto sugere que Jaime foi colocado lá para iluminar o poema. Enquanto amigo de Bandeira, músico e poeta, transcende a biografia, passa a ser um objeto de arte e como tal, para ser admirado. No poema “Evocação do Recife”, o poeta simplesmente diz não querer falar do Recife revolucionário, que fez história na literatura e sim falar somente do Recife de sua infância. A princípio sugere serem somente lembranças. O que vemos são as “mitologias” do poeta aparecendo, a memória traz essas imagens-lembranças de seu passado e as

transforma em matéria de poesia, com seus versos livres, seus jogos sonoros, a exploração do espaço em branco na disposição dos versos. E muitos desses versos encharcados de lirismo, que reverberam não só o imaginário do poeta, mas das pessoas. O Recife da infância do poeta transcendeu o real, como objeto de arte é o Recife de todo mundo.

A poesia tem nuances, e na poesia de Manuel Bandeira o traço é coloquial, prosaico. Encontramos poemas com elementos de narratividade que se assemelham a narrativas, pela sequência e organização. É o que vemos nos encarapitados “Meninos carvoeiros” a caminho da cidade, “Dançando, bamboaleando nas cangalhas como espantalhos desamparados”. O poema “Tragédia brasileira”, uma alusão à tragédia grega, para nos apresentar o pobre Misael, capaz de imitar grandes ações, como também personagem digna de compaixão, assim como Maria Elvira. E a conversa de “Namorados”, que traz à cena uma imagem-lembrança que ficamos olhando, admirando, “a lagarta listada”, estranha, exótica e bela. Sugere a metáfora do belo.

Por fim, poesia que se constrói tendo a memória como fio condutor é cacto, pois tem a ostentação e a beleza dos clássicos, a porosidade em sua superfície primitiva, mas é também suculento; é intratável e indomável, e causa estranhamento. Enquanto uma vertente do poético “a poesia é rosa”, do ideal de invenção estética. Desse modo, Bandeira, “Como os clássicos, possui a virtude de descrever diretamente os atos e os fatos sem os tornar prosaicos” (CANDIDO; MELO, 1993, p.04). Poeta com um misto de moderno e clássico, eis o que encontramos quando percorremos grande parte das páginas de seus livros.

E o que Bandeira lega para o futuro? Como se projeta para os dias de hoje? Sua poesia permanece atual, viva? As respostas a essas questões ainda estão fermentando nas destilarias da crítica literária. Mas, de antemão podemos propor que seu estilo marcou época e exerceu papel fundacional na construção de um modernismo que buscava balizas e um norte para ganhar o status de escola literária que veio a ser efetivamente. Bandeira, como todo grande poeta é uma espécie de visionário que transcende seu próprio momento histórico e dialoga com o devir. Justamente por isso, sua obra resiste aos golpes do tempo e permanece vigente e significativa para as novas gerações. Esse pode ser um indício de que ele atingiu a universalidade.

V- REFERÊNCIAS

OBRAS DE MANUEL BANDEIRA

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *De poetas e de poesia*. Os cadernos de cultura – Ministério da Educação e cultura, 1954.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

_____. *Libertinagem – Estrela da manhã*. Edição Crítica, Giulia Lanciani, coordenadora, São Paulo: Scipione Cultural, Coleção Arquivos, 1998.

OBRAS SOBRE MANUEL BANDEIRA

BANDEIRA, Manuel. *Fortuna Crítica 5*. Organizadora Sônia Brayner, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1980.

ARRIGUCCI JR, Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. A beleza humilde e áspera. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da manhã*. Edição Crítica, Giulia Lanciani, coordenadora, São Paulo: Scipione Cultural, Coleção Arquivos, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. *Na sala de aula - Caderno de Análise Literária*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____ e SOUZA, Gilda de Melo e. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FARIA, Gentil de. *Literatura e escultura: a poesia e a estátua*. In: XI Congresso Internacional da Abralic – Tessituras, Interações, Convergências - 13 a 17 de julho de 2008 – USP – São Paulo–Brasil, disponível em http://www.abralic.org.br/anais/_cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/034/GENTIL_FARIA.pdf. Acesso em 09 de set. de 2013.

MARIZ, Vasco. Manuel Bandeira e a música. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

OBRAS SOBRE TEORIA LITERÁRIA

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Euduro de Souza. Editor Victor Civita, 1984.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Jorge Luís. O narrar uma história. In: *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 11 ed., Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2010.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Com Bill Moyers; org. Betty Sue Flowers; trad. Carlos F. Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARRUTHERS, Mary. *A técnica do pensamento*. Trad. Jose Emilio Maiorino. Campinas: Unicamp, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978.

CAVALCANTE, Carlos Povina. Vida e obra de Jorge de Lima. Rio de Janeiro, Correio da Manhã. *Apud*. PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1985.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974.

ELIOT, T.S. As três vozes da poesia. Em: *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1978.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokon revisitado: Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. *Signos (em) cena: ensaios – variações acerca de modulação no trabalho de arte: fragmentos críticos*. Cotia, SP: Ateliê, 2010.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. “A dominante”. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. (org) Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: 1983.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

SCHACTER, DANIEL L. *Searching for memory: brain, the mind, and the past, the*. New York: Basic Books, 1996.

SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: Ed.McGraw-Hill do Brasil, 1997.

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. *A força centrípeta da poesia lírica*. Línguas e Letras, Dossiê Estudos Literários, Vol. 12, n.22, 1º Semestre 2011.

OBRAS DE REFERÊNCIA

ARAÚJO, Ana Paula de. Disponível em <http://www.infoescola.com/folclore/cantigas-de-roda/> Acesso em 31 de out. de 2013.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

DORTIER, Jean-François. *Dicionário de ciências humanas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.

VI- ANEXOS

VI- ANEXOS

Os poemas relacionados nestes Anexos (exceto “Evocação do Recife”) atendem a fins de ilustração ou de chancelamento de argumentações suscitadas pelo próprio caminhar das análises. O primeiro relacionado é “Os sapos” que inaugura no Brasil um pensamento relativista em relação às criações artísticas, propondo o rompimento de padrões que embora solidificados pela tradição, já sentiam os efeitos da corrosão interna causada pelo desgaste natural, imposto pelo próprio tempo a que velhas formas estão submetidas.

O segundo poema é “Desencanto” e o sexto é “Epígrafe”. Essas criações são frutos da fase inicial do poeta e se voltam a contextos pessoais de ordem ontológica. Elas foram citadas para servir de demonstração de um momento pelo qual Bandeira passou e que superou no amadurecer de sua trajetória. O objetivo, então, desses poemas serem citados neste trabalho é apontar uma possível trajetória evolutiva na arte poética de Bandeira.

O terceiro poema, “Não sei dançar”, visa a apresentar a ponte que o poeta erige entre a tristeza e a alegria. A felicidade é alcançada através da invenção e a poesia é o garantidor de sobrevivência para o criador.

O quarto poema – “Pneumotórax” - apresenta a veia humorística de Bandeira ao sugerir que se resolva o que não se pode resolver (a morte) *tocando um tango argentino*.

O quinto poema é “Antologia”, em que o autor faz uma coletânea insólita de alguns de seus poemas: Ele reúne em um novo poema versos de outros que escreveu anteriormente, formando um mosaico de sua própria obra. O objetivo de esse texto ser utilizado é o de apresentar a capacidade inventiva do autor, assim como de suas recorrentes incursões pelo campo da intertextualidade, inclusive, com sua própria obra.

O poema “Evocação do Recife” foi analisado no corpo do trabalho, porém não foi citado em sua totalidade, por causa de sua extensão. Ele foi explorado nas discussões acerca da memória, sobre sua função *desconstelizadora*, assim como na possibilidade de se criar um espaço/tempo novo, ou seja, a Recife da infância do poeta, por meio da memória inventiva.

Os sapos

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
- "Meu pai foi à guerra!"
- "Não foi!" - "Foi!" - "Não foi!".

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - "Meu cancionero
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em críticas cétricas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas..."

Urra o sapo-boi:
- "Meu pai foi rei!" - "Foi!"
- "Não foi!" - "Foi!" - "Não foi!".

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
- A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo".

Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas,
- "Sei!" - "Não sabe!" - "Sabe!".

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Veste a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...

(BANDEIRA, 1993, p.80)

Desencanto

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.
- Eu faço versos como quem morre.

(BANDEIRA, 1993, p.43)

Não sei dançar

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.
Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...
Abaixo Amiel!
Eu nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz-band.

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.

Mistura muito excelente de chás...
Esta foi açafata...
- Não, foi arrumadeira.
E está dançando com o ex-prefeito municipal:
Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...
Há até a fração incipiente amarela
Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugelê banzai!

A filha do usineiro de Campos
olha com repugnância
Para a crioula imoral,
No entanto o que faz a indecência da outra
É dengue nos olhos maravilhosos da moça.
E aquele cair de ombros...
Mas ela não sabe...
Tão Brasil!

Ninguém se lembra de política...
Nem dos oito mil quilômetros de costa...
O algodão do Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?
Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.
A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.
Eu tomo alegria!

(BANDEIRA, 1993, p.125)

Pneumotórax

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.
- Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
- Respire.

.....

- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

(BANDEIRA, 1993, p.128)

Antologia

A vida
não vale a pena e a dor de ser vivida.
Os corpos se entendem mas as almas não.
A única coisa fazer é tocar um tango argentino.

Vou-me embora pra Pasárgada!
Aqui não sou feliz.
Quero esquecer tudo:
- A dor de ser homem...
Este anseio infinito e vão
De possuir o que me possui.

Quero descansar
Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...
Na vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Quero descansar.
Morrer.
Morrer de corpo e alma.
Completamente.
(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir.)

Quando a Indesejada das gentes chegar
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.

(BANDEIRA, 1993, p.252)

Epígrafe

Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão,

Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem razão nem dó –
Ah, que dor!

Magoado e só,

- Só! – meu coração ardeu:

Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria.

- Esta pouca cinza fria...

(BANDEIRA, 1993, p.43)

Evocação do Recife

Recife

Não a Veneza americana

Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais

Não o Recife dos Mascates

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois –

Recife das revoluções libertárias

Mas o Recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada

Recife da minha infância

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de dona
[Aninha Viegas]

Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta do nariz

Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos, namoros, risadas

A gente brincava no meio da rua

Os meninos gritavam:

Coelho sai!

Não sai!

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa

Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muita rosa

Terá morrido em botão...)

De repente

nos longos da noite

um sino

Uma pessoa grande dizia:

Fogo em Santo Antônio!

Outra contrariava: São José!

Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.

Os homens punham o chapéu saíam fumando

E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo

Rua da União...

Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância

Rua do Sol

(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)

Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...

...onde se ia fumar escondido

Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...

...onde se ia pescar escondido

Capiberibe

— Capibaribe

Lá longe o sertãozinho de Caxangá

Banheiros de palha

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho

Fiquei parado o coração batendo

Ela se riu

Foi o meu primeiro alumbramento

Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redemoinho sumiu
E nos pregões da ponte do trem de ferro os caboclos destemidos em jangadas de bananeiras

Novenas

Cavallhadas

E eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a mão nos meus cabelos

Capiberibe

— Capibaribe

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas com o xale vistoso de pano da
[Costa

E o vendedor de roletes de cana

O de amendoim

que se chamava midubim e não era torrado era cozido

Me lembro de todos os pregões:

Ovos frescos e baratos

Dez ovos por uma pataca

Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros

Vinha da boca do povo na língua errada do povo

Língua certa do povo

Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil

Ao passo que nós

O que fazemos

É macaquear

A sintaxe lusíada

A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem

Terras que não sabia onde ficavam

Recife...

Rua da União...

A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!

Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Meu avô morto.

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.

(BANDEIRA, 1993, p.133)

FICHA CATALOGRÁFICA
BIBLIOTECA PROF. ROBERTO DUARTE PIRES

S5861m

Silva, Maria Célia da
Memória e invenção na poesia de Manuel Bandeira / Maria Célia da Silva. Porto
Velho, Rondônia, 2014.
103f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Fundação Universidade Federal
de Rondônia / UNIR.

Orientador: Prof. Dr. Osvaldo Copertino Duarte

1. Manuel Bandeira 2. Memória 3. Invenção 4. Poesia I. Duarte, Osvaldo
Copertino II. Título

CDU: 869.0(81)

Bibliotecária Responsável: Ozelina Saldanha CRB11/947